Neue
Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben
durch einen
Verein von Künstlern und Kunstfreunden.

Neunzehnter Band.
(Juli bis December 1848.)

Mit Beiträgen
von

Julius Becker in Leipzig, C. F. Becker in Leipzig, Ch. Eichler in Brüssel, Joachim Fels in Paris, August Gathy in Paris, C. Gollmick in Frankfurt, H. Hirschbach in Leipzig, Dr. A. Kahlert in Breslau, C. Kossmaly in Detmold, Dr. E. Krüger in Emden, O. Lorenz in Leipzig, F. W. Markull in Danzig, A. Schiffner in Dresden, H. Schmidt in Leipzig, R. Schumann in Leipzig, A. W. v. Zuccalmaglio in Schlebusch u. A. m.

Leipzig,
bei Robert Friese.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 1. Den 3. Juli 1843.

Brendel's Vorlesungen. — Für Pianoforte und Violine. — Musik. Zustände in Riga. — Feuilleton. —

— Keine Zeit und keine Form zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Göthe.

F. Brendel's Vorlesungen.

Hrn. Brendel's noch übrige 10 zu Dresden gehaltene Vorlesungen, trotz ihrem großen Interesse, bennoch nur übersichtsweise zu besprechen, gebietet der enge Raum dieser Blätter. *)

VII. Weltliche Musik des Mittelalters; Entstehung der Oper. — Die Melodie findet den Rückweg aus dem niedern Volke in die Salons dadurch, daß man aus 4-stimmigen Gesängen die tieferen Stimmen den Instrumenten zuweist, nur die höchste noch singt. Man führt Proben aus von Heintz, von Flemming (das interessante Kuckuckslied) und von Albert, der eigentlich erst in der XI. Vorlesung besprochen wurde. (Es hätte wohl können mit bemerkt werden, daß diese „Aufforderung zum Tanze" die erste Polonoise eines Deutschen war.) — Erhebung der weltlichen Musik in Neapel durch Gafforio, Anerio, Lassus, den Fürsten v. Venosa u. A. Man singt Napolitanen von Donati (der wohl mehr Venedig angehörte?) und Gastoldi. — Das Madrigal der Venetianer, stets neue Melodieen aufstellend, absorbirt die übrigen Zweige des weltlichen Gesanges, bereitet die Oper vor, und herrscht bis ums Jahr 1700. Eine umfangreiche Probe von Marenzio zeugte stark von Palestrina's Einflusse. — Der Oper bahnen einen zweiten Weg die Mysterien und Liederspiele zu Rom (Pauli Bekehrung 1480) und am Medicäer-Hofe. Viola und Caccini. Man singt eine Scene aus Caccini's „Raub des Cephalus" (vom J. 1600), Hr. Siebert aber mit besonderm Beifalle eine große Bravour-Baßarie, die an Gurgelei den Rossinaden schon die Spitze bietet. — Den einstimmigen Gesang bringt Galilei nach Florenz, und sobald das Studium der griechischen Tragödie auf die Erfindung des Recitativs geleitet, bildet sich die Oper: unvollkommen noch in „Apolls Sieg über Python" und in der Daphne, vollständig 1600 in der Euridike, und mehr als dies im „Oratorium von der Seele und dem Körper" durch Cavaliere in Rom, indem dieser auch Ballete hinzufügte; aus diesem Werke führt man einen kurzen schönen Chor aus. Bei Besprechung des Namens „Oratorium" hätte wohl nicht fehlen sollen, daß Deutschland längst vor Italien wahre Oratorien hatte: das erste 1538 durch Galliculus zu Leipzig. — Monteverde allein aber paart mit schöner Melodie auch kunstvollen Satz; daher außer ihm alles im Opernfache bis auf Scarlatti's Hauptwerke nur wie Versuch erscheint.

VIII. Die damals beliebtesten Instrumente. Verdienst der Zeit Monteverde's durch charakteristische Trennung der Kirchen-, Bühnen- und Kammermusik; sie begründete alle heutige Musikformen. (?) — Italiens Erfindungen: Generalbaß, Gesetze für die Fuge, Zulässigkeit der Dissonanzen (wirklich hörten wir schon bei Carissini den Zusammenklang von e, fis und g!) und Instrumentalbegleitung, werden nun in Deutschland besser ausgebildet. (Aber M. Prätorius hatte ja längst über dies alles geschrieben? —) Monteverde zuerst schreibt in der Oper das Instrumentale bestimmt vor, und giebt schon nothdürftige Ouverturen. (Hier hätten wir nun etwas über des hochwichtigen Albrigi's Verbreitung der Oper in Deutschland erwartet; Hr. Br.

*) Vgl. die Berichte im XVIIIten Bande S. 33 ff. und S. 90 ff. —

hat ihn aber nie genannt.) Die Opern Anderer, selbst noch Lotti's (und — fügen wir hinzu — des trefflichen Galuppi), sind vergessen.

Zu gleichmäßiger Verbindung von Contrapunct und Melodie, vom Alten und Neuen, also zum Vollendetschönen, schreitet Neapel voran. Viadana giebt der Cantilene tiefern Ausdruck, der Theorie den Generalbaß, der Kirche die Solostimmen; Carissimi (hat dieser auch in Neapel gelebt? —) bessern Notenfluß, tiefern Ausdruck, dem Gesange Figuren und Coloratur (die des Caccini konnte er doch wohl nicht überbieten? —) dem Oratorium bessere Reife, und mit der Cantate — die er sogar in die Kirche einführte — verdrängte er das Madrigal. (Wir bemerken hierbei, daß die erste bekannte Cantate 1638 Benedict Ferrari gesetzt hat.) Sein Schüler Scarlatti vollends erhebt Neapel zur musikalischen Welt-Hauptstadt, und findet ausführliche Besprechung. (Hier wäre gewiß eine Parallele mit Schütz, die sich fast von selbst aufdrängt, an ihrem Platze gewesen.) Scarlatti vervollkommnet Recitativ und Arie, giebt dem Instrumentale seine Selbstständigkeit, selbst dem Clavierspiel die erste Ausbildung (nämlich — sollte nie fehlen — in Italien), wurde aber im Kirchenstyle von seinen zahlreichen Schülern meist verlassen, namentlich von Durante, in dessen langer Besprechung wir seinen 3jährigen Aufenthalt in Sachsen (ohne Zweifel bei Hasse in Dresden) vermißten. Die schönste Klarheit, das Gleichmaß in Kunst und Popularität, stellen Durante neben Italiens größten Meister. Er bereichert besonders die Instrumentalbegleitung.

Nachdem nun noch Dominicus Scarlatti als „Mann des Ueberganges und als Vorläufer Clementi's" mit besonderer Vorliebe besprochen worden, sang man aus Alex. Scarlatti's 127sten Psalm ein Chor und ein (schon reich modulirtes) Solostück für den Alt, aus Carissimi's Jephtha die Scene der Heeres-Rückkehr und die Selbstaufopferung der Jungfrau. (Erwünscht würde eine Parallelisirung mit derselben Scene bei Händel gewesen sein; an Verdienstlichkeit steht diesem hierbei Carissimi sicherlich nicht nach.) Bei der berühmten Litanei von Durante wirkten Fräul. Veltheim und Hrn. Adam's delicate Clavierbegleitung vortheilhaft. Die übrigen Sänger, meist der Dreyssig'schen Akademie und Kreuzschule zugehörig, blieben auch ferner — nebst einigen Scholaren des Hrn. Näke — der Stamm des Brendel'schen Chores. Unter den recht gut vorgetragenen 3 Etuden von Dom. Scarlatti fand die höchst originelle, sonderbar zerrissene, zweite den meisten Anklang.

(Fortsetzung folgt.)

Für Pianoforte und Violine.

St. Heller und H. W. Ernst, **Pensées fugitives** für Pianoforte u. Violine. — Leipzig, F. Kistner. — Heft I. 1 Thlr. H. II. 1 1/6 Thlr. H. III. 1 Thlr. H. IV. 1 1/2 Thlr. —

Jedes der vier Hefte enthält drei Stücke verschiedenen Charakters, doch alle der Gattung der Lieder ohne Worte unter mancherlei Modificationen angehörig. Anmuthige Genrebilder, mehr berechnet freilich für Ostentation des Salons und für die Traulichkeit des Familienzimmers, als für die hohen Prätensionen einer Kunstgallerie, aber leicht und geistreich entworfen, von feiner, geschmackvoller Ausführung. Nur das dritte Stück des 4ten Heftes macht eine theilweise Ausnahme: es ist ein Thema, einmal in herkömmlicher Weise variirt, dann aber ebenfalls zu einem breitern Satz in jener romanzenartigen Weise ausgesponnen. Die Pianofortepartie greift nur in dem zweiten Stücke des dritten Heftes selbstständig in die Fortspinnung des melodiösen Gedankens duettartig ein. Sonst giebt sie sich im Wesentlichen blos als Begleiter, der freilich eine nichts weniger als untergeordnete Rolle spielt. Großentheils hängt von ihr sogar der Charakter und die besondere Färbung des Stückes hauptsächlich ab. Sie verräth den geistreichen, feingebildeten Claviercomponisten, und erfordert den fertigen, delicaten Vortrag eines gewandten, geschmackvollen Spielers. Die einzelnen Stücke sind mit Ueberschriften: Passé — Souvenir — Lied — Abschied — Reverie ꝛc. und mit mottoartigen Sätzen und Versen französischer und deutscher Dichter versehen, die wohl weniger eine grobkörperliche Tonmalerei bezeichnen, als ein leise andeutender Fingerzeig für Auffassung und Charakter des Vortrags sein wollen. —

Dz.

Musikalische Zustände in Riga.

Wie in vielen andern Städten, so bilden auch in Riga die musikalischen Theaterkräfte den Hauptstamm, von dem die übrigen musikalischen Productionen als Schößlinge und Ableger entnommen werden, und es muß daher einem allgemeineren Berichte die Schilderung der hiesigen Oper vorangehen. — Sie ist in ihren ersten Parthieen besetzt durch die Damen: Hoffmann, Köhler und Schmale, und durch die Herren: Hoffmann, Günther, Scheibler und Schunke. Mad. Hoffmann, eine Bravoursängerin von so großer Fertigkeit, daß man darüber den Mangel eines schönen Tonmaterials vergessen, und im Besitz einer so lieblichen

Stimme, daß sie alles Passagenwerk entbehren könnte, singt und spielt (besonders Parthieen, in denen der dramatische Ausdruck en haut relief gehalten ist) vorzüglich; Dem. Köhler, ausgestattet mit einer jugendlich frischen Stimme, berechtigt, wenn eine gute Schule ihr noch größere Herrschaft über dieselbe giebt, zu den schönsten Hoffnungen; Dem. Schmale ist eine liebenswürdige Soubrette mit einer hübschen Stimme und gewandtem Spiel. — Hr. Hoffmann, durch seine Stimme, Gestalt und seinen Charakter zu heroischen Tenorparthieen geeignet und befähigt, gilt, da seine Stimme (Tenor mit sonorem Charakter) ebenso, wie sein Vortrag künstlerisch ausgebildet ist, mit Recht für eine Hauptzierde unserer Bühne, besonders aber ist sein Vortrag deutscher Lieder und getragener Gesangparthieen schön und ausdrucksvoll; Hr. Günther (Bruder der bekannten Leipz. Sängerin), der Stolz unserer Bühne, würde mit seinem kräftigen, schönen und umfangreichen Baß, durch seinen gebildeten Vortrag und seine edle Persönlichkeit jeder Bühne zur Zierde gereichen, indem er nicht nur als Sänger, sondern auch als Schauspieler ausgezeichnet ist; Hr. Schunk (Bruder des Cölner Tenoristen) hat eine wohl- und volltönende Stimme, der er durch ausdauernden Fleiß immer mehr Geschmeidigkeit zu geben bemüht ist, und ein gewandtes Spiel; Hr. Scheibler ist ein braver Baß für erste komische und zweite ernste Parthieen. Die übrigen Mitglieder sind meist brav, und ein wohlbesetzter, geübter Chor (unter der Direction des beliebten Liedercomponisten Tauwitz) nebst einem exacten Orchester vollenden das Ganze, das unter Dorn's Leitung jederzeit neben den besten Bühnen zweiten Ranges in Deutschland, oft über ihnen steht: denn Riga hat, als reiche nordische Handelsstadt, zu wenig Enthusiasmus und zu viel Arithmetik, um für 4 Sänger die Summe von 8000 Thalern zu zahlen, wenn diese nicht im Stande wären, durch ihre Leistungen die arithmetischen Bedenklichkeiten vergessen zu machen. Muß doch der Wohlklang des Silbers hier häufig genug den süßeren Wohllaut des öfterer verdienten, als gezollten Beifalls ersetzen.

Was werden nun mit diesen Mitteln für Opern gegeben? — „Die Jüdin", „Euryanthe", „Tell", „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Fidelio" sind seltene Gaben; sie füllen das Haus wohl mit Musik, aber weniger mit Hörern. „Robert der Teufel", „Die Stumme", „Die beiden Schützen" sind manchmalige Sonntagsfreuden; „Die Regimentstochter" dagegen, „Der Liebestrank", „Die Krondiamanten" und „Lucrezia Borgia" bilden das unüberwindliche Quarré, vor dem man sich übergeben muß. Besondere Erwähnung verdient die höchst beifällige Aufnahme einer neueinstudirten Aufführung von Dorn's „Schöffen von Paris"; und daß diese nicht einem persönlichen Interesse zuzuschreiben ist, beweist die abgemessene Aufnahme seines „Banner von England", dem man seine 3½stündige Dauer nicht vergeben wollte. — Auf den innern Gehalt dieser beiden Werke genauer einzugehen, erlaubt hier weder der Ort noch die Zeit. Wenn jedoch Dorn, als Operncomponist, noch nicht jene allgemeinere Anerkennung gefunden hat, die er zu verdienen strebt, so ist dabei nicht zu vergessen, daß er hier von dem Herzen Deutschlands so fern lebt, und jedenfalls ist es unendlich schwer, seinen Namen in die Wittwenkasse des Ruhms einzukaufen, wenn man von der Versicherungsanstalt so weit wohnt; die Valuta der Tüchtigkeit und portofreie Briefe thun es nicht. Was Dorn, und mehr oder weniger fast allen unsern heutigen Operncomponisten zu wünschen wäre, ist einerseits Reichthum an Melodieen, die wirklich aus dem Herzen entsprungen und nicht vom berechnenden Verstande ersonnen sind, andrerseits die unparteilichste Selbstkritik und genug ausdauernde Verleugnung der Eigenliebe, um das Beendete darum noch nicht für vollendet anzusehen. In unserer Originalitäts-armen Zeit muß der productiven Thätigkeit des Schaffens die corrective der Kritik zur Seite gehen, sonst entsteht nur zu häufig jene trostlose Unschuldsmusik, bei der man aus jedem Tacte die folgenden erräth und jeder wahre Musiker verzweifelt.

Was Dorn's praktisch-künstlerische Leistungen betrifft, so vereinigt er mit seiner bedeutenden Claviervirtuosität, als Musikdirector einen bewunderswerth raschen Ueberblick und ein überaus feines Gehör; und begnügt er sich auch bisweilen mit einer Präcision, bei der zwar nie das Ganze leidet, aber bisweilen die Seele dem Ganzen fehlt, so haben doch Aufführungen, wie z. B. die der Spohr'schen „Weihe der Töne" (die den Schluß eines von Mad. Hoffmann gegebenen Concerts bildete), hinreichend dargethan, was er zu leisten vermag, wenn seiner Kraft der Wille vorangeht.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

*** Zur Berichtigung und Ergänzung früherer Artikel aus Köln wird uns von einem anderen Correspondenten mitgetheilt: —

Für das hiesige Musikleben ist seit Ihrem letzten Berichte in Nr. 27. d. Ztschr. die Bühne von so größerer Wichtigkeit, da Hr. Theaterdirector Spielberger wirklich, wie schon der Verfasser jenes Berichtes voraussagte, die Schauspieler in diesem Frühjahre entlassen hat. Seitdem hören wir täglich, mit Ausnahme des Sonnabends, eine Oper.

Ueber den Standpunct der hiesigen Oper läßt sich Folgendes sagen: Das ganze Institut ruht auf dem einen Prin-

cip, das, wenn es auch manchmal fördernd erscheint, doch allzu oft aller wahren Kunst den Hals bricht, auf dem Beifalle des Publicums; darnach werden die Sänger engagirt, darnach werden die Stücke ausgewählt. Wir wollen dies jedoch Hrn. Spielb. nicht zu strenge anrechnen, denn wir erkennen Alle sehr wohl, wie groß die Schwierigkeit für jeden Theaterdirector ist, an dieser Klippe vorbei nach einem höhern Ziele zu streben, wie groß sie insbesondre einem Publicum, wie das Kölner, gegenüber ist. Denn, unter uns gesagt, treffen dieses Publicum nicht nur jene Vorwürfe der Flüchtigkeit und Prunksucht, die in Nr. 24. d. Ztschr. mit Recht Frankfurt gemacht werden, in höherem Grade — es fehlt ihm auch größtentheils jener gesunde Sinn für das Bessere in der Musik und, was Frankfurt auszeichnet, die Verbreitung der musikalischen Bildung, besonders in Hinsicht des Gesanges. Köln besitzt keine Gesanglehrer, sondern des Unterrichts in dieser Kunst, so wie der Leitung der dahin gehörigen Institute haben sich Andere bemächtigt, die, wenn sie auch sonst noch so tüchtige Musiker sind, doch die hierzu nöthigen Kenntnisse nicht besitzen. Dies ist denn Schuld daran, daß die Kölner Dilettanten fast alle gut vom Blatte singen, d. h. Noten und Tact beobachten, aber gegen die ersten Gesangsregeln die gröbsten Verstöße machen. Dies hat auch zum Theil den jetzigen Zustand der hiesigen Oper herbeigeführt.

An Glanz fehlt es der Oper nicht; das Orchester ist wirklich vortrefflich, denn außer dem berühmten Quartett der HH. Hartmann, Breuer, Derkum, Weber zählt dasselbe noch manchen tüchtigen Künstler, und Hr. Capellmeister Eschborn dirigirt die Instrumente mit großer Umsicht und Genauigkeit; die Decorationen sind prächtig, das Personal zahlreich, und Hr. Spielberger zahlt verhältnißmäßig größere Gagen als irgend ein Director. Betrachten wir jedoch die einzelnen Elemente dieses Personals, so finden wir zwar Beides, Ausbildung und glänzende Stimmen, in diesem Augenblicke jedoch in keiner Person Beides vereinigt. Frl. Weixelbaum, ehemals eine bedeutende Sopranstimme, hat ihr Bestes, eben die Stimme, verloren und besticht nur noch durch geschmacklose und unklare Rouladen. Der 1ste Tenorist, Hr. Schunck, der einzige gut gebildete unter den Sängern, hat durch immer zunehmende Wohlbeleibtheit die Klarheit und den Glanz der Mitteltöne ganz verloren. Derselbe wird übrigens dem Vernehmen nach in zwei Monaten die Kölner Bühne verlassen, und vielleicht durch Hrn. Joseph Erl, 1sten Tenor des Wiener k. k. Hoftheaters, der jetzt in Köln Gastrollen giebt, ersetzt werden. Die 2te Sängerin, Frl. Limbach, besitzt außer einem ziemlich bedeutenden dramatischen Talente eine klangvolle Stimme, hat sich aber eine ganz fehlerhafte Aussprache der Vocale und eine oft völlig unverständliche Accentuation der Sylben angewöhnt. Denselben Fehler hat in einem weit stärkern Grade der 1ste Bassist, Hr. Formes. Eine herrliche, umfangreiche Stimme von gewaltiger Kraft — aber ich muß gestehen, ich habe nie einen Gesang gehört, der so von aller Natur und aller Kunst gleich weit entfernt war. Da weiß man z. B. nicht, ob der Vocal a oder i, o oder e ist — alle Sylben entbehren der Consonanten, und die Vocale fließen in ein dumpfes Gemisch von a, o und u zusammen. Aber nichtsdestoweniger klatscht man in Köln Beifall — der Stimme. Diese verdient aber wirklich, daß sich ihrer irgend ein Conservatorium zur Ausbildung annähme. —

Was das Chorpersonal betrifft, so ist gegen dieses Hr. Capellmeister Eschborn viel zu nachsichtig, daher kommt es, daß jeder Einzelne seine Stimme zu sehr geltend macht, und daß die Chöre oft, wenn sie bei ganz gleichgiltigen Momenten *p.* einsetzen sollen, plötzlich wie ein Donnerwetter *ff.* dreinschlagen. Ich glaube indeß, daß Hr. Eschborn, der das Orchester vortrefflich auf Feinheit im *pp.* und Präcision im < und > eingeübt hat, auch bald sich einmal des Chores in dieser Beziehung annehmen wird.

Ueberhaupt dürfen wir bei dem rastlosen Unternehmungsgeiste des Hrn. Spielberger und bei dem thätigen, ernsten Streben des Hrn. Eschborn für eine künftige höhere Ausbildung der Bühne, wie auch des Urtheils und der musikalischen Kenntnisse im Publicum gute Hoffnungen hegen. Als Mittel zu diesem Zwecke können wir es z. B. ansehen, daß Hr. Spielberger fortwährend die bedeutendsten Kräfte auswärtiger Bühnen (Hrn. Staudigl, die vortreffliche Sängerin Fischer-Achten u. A.) in Gastrollen auftreten läßt. Ein Haupthebel dazu könnte ferner die „Rheinische Sängerschule" werden, die Hr. Spielberger in Köln zur Bildung junger Opernsänger einzurichten beabsichtigt, wenn überhaupt dies Project in würdiger Gestalt zu Stande kommt.

Möge es ihm gelingen, sich dem Publicum mehr unabhängig gegenüber zu stellen und den Beifall desselben — (dies allein ist es auch, was die Kölner Bühne in pecuniärer Hinsicht auf die Dauer feststellen kann) — allmälig von der unvernünftigen Effecthascherei und von der bloßen Autorität berühmter Namen, in deren Fesseln Köln auch ganz und gar liegt, weg, auf wahren, natürlichen und kunstgemäßen Gesang zu richten. —

Geschäftsnotizen. Januar. 14. Oldenburg. Erst kürzlich erhalten. — März. 31. Wien, v. S. — April. 1. Meiningen, v. B. — 2. Schlebusch, v. v. Z. — Berlin, Anonym. — 6. Dresden, v. H. — Halle, v. F. — 7. Fulda, v. N. Die S. sind abgeschickt. — Weimar, v. C. Fr. Gruß. — 11. Haag, v. V. Herzl. Gr. — 12. Hamburg, v. S. — 14. Zwickau, v. K. Gruß — Emden, v. K. — 15. Braunschweig, v. S. — 16. Zwickau, v. S. — 25. Dresden, v. S. — Detmold, v. K. — Brandenburg, v. T. Gruß. — 26. Paris, v. F. u. H. — Hannover, v. B. — 30. London, v. v. K. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 2. Den 6. Juli 1843.

Brendel's Vorlesungen (Fortsetzg). — Lieder. — Musik. Zustände in Riga (Schluß). — Feuilleton. —

Das ist die Kunst, das ist die Welt,
Daß eins um's andere gefällt.

Göthe.

F. Brendel's Vorlesungen.

(Fortsetzung.)

IX. Längere Besprechung von Leo, Astorga, Pergolese, Jomelli, Corelli und Tartini. Im vortrefflichsten Stimmenflusse war Leo das Muster für Naumann (sollte dieser viel von Leo gehört haben? —); in der Oper zwar schwächer als Durante, übertrifft er diesen doch an Glanz in der Kirche; auch war er nebst Hasse der wahre Schöpfer der Oper-Ouverture. Als Probe gab das Hartung'sche Chor die Ouverture zur Andromache; und gewiß, bei freierer Bewegung und mit reicherer Ausstattung würde dieselbe eben sowohl, als Händel's und Bach's Meisterstücke, unter dem Schönsten rangiren, und ist ein abermaliger Beweis gegen das Vorurtheil, diese beiden Heroen hätten allein in ihrer Zeit gestanden; mehrere von Leo's Motiven und Wendungen hat auch Mozart offenbar nachgeahmt, den man überhaupt für noch origineller zu halten pflegt, als er es unleugbar war. Die nachfolgende Arie aus derselben Oper hatte in den Zwischen- und Nachspielen etwas Gemeines, durch den jähen Wechsel der Klanggeschlechter etwas Unbeholfenes, übrigens aber viel Aehnlichkeit mit Hasse's Arien.

Aus dem Stabat von Astorga, welches im Style zwischen Scarlatti und Durante schwebt, folgten 4 Sätze: „cujus animam" (sehr ähnlich mit Pergolesi), „eja mater" (zu des 17ten Jahrhunderts Unbedeutendheit zurückkehrend), das Duett „fac ut tecum", und der wohl allzu munter gehaltene Chor „virgo virginum praeclara".

Der Lector nennt die übrigen Classiker Italiens, wobei ich doch Caldara, Porpora, Buononcini, Bono, Feo, Cimarosa und Paisiello ungern vermißte, so wie in Oberitalien Legrenzi, Lotti, Galuppi und Salieri. (Warum er Traetta, Piccini und Guglielmi nicht der Durante'schen Schule beirechnete, weiß ich nicht.) — Pergolese's Stabat wird als zu modern, als vernachlässigt in den Chören, und als etwas opernmäßig getadelt. (Alles dieses zugegeben, wird es bei guter Ausführung dennoch seine Wirkung nie verfehlen.) — Jomelli habe wohl erst in Stuttgart, nicht schon in Bologna seine Harmonie-Tiefe gewonnen. (Warum? — Hat Martini nicht einen Vogler und Naumann, einen Mattei und Cherubini gezogen? — Auch charakterisirte sich Jomelli wohl mehr als durch Harmonietiefe, durch seine Neuerungen, wegen deren er ja eben der „Beethoven seiner Zeit" heißt. — Irrig bezeichnete Hr. Br. das Miserere als J.'s letztes Werk; es ist ja vom J. 1750.) Die nun vorgetragene große Tenorarie aus der Dido schwebt in ihrer Art zwischen Hasse und Paer; daß mehrmals das schon Gesungene sich in der tieferen Octave echoartig wiederholt, klingt mehr sonderbar als gut.

Bei Corelli's ausführlicher Behandlung wurde bemerkt, daß er als Virtuos tief unter Tartini gestanden, daß er (scil. in Rom, da sie ja anderwärts längst gebraucht wurden) in die Kirche zuerst auch Instrumente gebracht, zuerst auch ein vollständiges Instrumental-Orchester dirigirt habe. Als Tartini's Lehrer wurde (scil. ein) Padre Boemo genannt, nicht aber dessen Name Czernohorsky. Von Tartini's Schülern fanden nur Nardini und Pugnani Erwähnung; Tartini, ein durchaus gewandter Tonsetzer, ermangelte dennoch des edlen und rührenden Vortrages. Desto rühmlicher fand man allgemein den, womit Hr. Kammermus. Winterstein, bekanntlich einer von Spohr's besten Schülern, gänzlich im Style jener Zeit die berühmte Teu-

felssonate spielte. Unter ihren 3 Sätzen ist der erste gewiß der schönste, interessant aber der 3te durch den Teufelstriller, wo fortwährend mit einem Triller-Bouquet sich die untere Terz jedes Triller-Hauptones verbindet.

(Fortsetzung folgt.)

Lieder.

M., Sechs Lieder für e. Singst. mit Begl. des Pfte. — Op. 1. — Sondershausen, F. G. Manniske; Leipzig, C. A. Klemm. —

Welches Geheimniß wohl lauschen mag hinter dem schweigsamen M.? Deutet es auf eine Mathilde, auf einen Max, oder verräth es gar einen bescheidenen, aber grundgelehrten Magister? Doch nein. Die Lieder deuten, und vor allen das erste: „Der fernen Mutter Gebet", Ged. von M., durch die Zartheit und Weichheit der Empfindung auf eine weibliche Autorschaft. Wie kann ein „Gebet", kann der besagte gelehrte Mann sprechen, so in ein lallendes Trällern sich verlieren? Und der Mann hat Recht, zumal wenn die Sängerin das Trällern mit hausbackner Derbheit anfaßt, oder zum ordinairen Jodeln herabzieht. Denke ich mir aber eine Mutter, wie sie im Nachtgebet für die fernen Lieben, leise summend, halbbewußt in die Weise des gewohnten Wiegenliedes einfällt, so giebt das dem Liede eine eigenthümliche rührende Naturwahrheit, die dem Manne vielleicht entgangen wäre. Und die Componistin hat somit, mein' ich, auch Recht. Die Lieder sind sämmtlich in größter, aber durchaus nobler Einfachheit ausgeführt. Harmonie und Begleitungsform sind, ohne künstliche Combinationen, doch sauber und gewählt; die Gedichte in ihrem poetischen Kern wie ihrer äußeren Gestaltung richtig erfaßt. Wir haben noch zu erwähnen, daß der Ertrag der Lieder zu einem milden Zweck bestimmt ist, und wünschen, der erlauchten Verfasserin noch öfter auf diesem freundlichen Gebiet ihres Wirkens zu begegnen. —

Augusta Löwe, Fünf Gesänge m. Begl. d. Pfte. — Op. 1. — Berlin, Bote u. Bock. — ½ Thlr. —

Entschieden und auffallend unterscheiden sich diese Lieder von den vorigen durch die Behandlung des Technischen. Schwerlich würde ein Unbefangener in ihr die weibliche Hand vermuthen. Das verrätherische Dis (statt Es) im vorletzten Tact kann kaum noch als leichtes Merkmal gelten, da man sich heute zu häufig über dergleichen hinwegsetzt. Die harmonische Ausstattung, die Arbeit und Ausführung der Begleitung ist von der Art, daß sie nicht blos Talent und Routine, sondern Schule verräth. Sie ist keine sogenannte malerische, die neben der Singstimme ihrerseits das Gedicht ebenfalls so zu sagen noch einmal in Musik setzt, noch weniger ist sie in schulmeisterlicher contrapunctischer Künstlichkeit und gelehrter Trockenheit ausgeführt, sondern sie bleibt eben immer nur Liederbegleitung; aber es giebt sich in ihr eine so ausgeschriebene, stylfertige Hand zu erkennen, wie sie bei einer Dame und in einem Op. 1. doppelt auffällt und Auszeichnung verdient. Die Auffassung ist warm und wahr, und nur in dem 4ten Liede können wir sie nicht ganz getroffen nennen. Der Volkston, den das Gedicht erfordert, ist nicht schlagend genug erfaßt und namentlich ist demselben die häufige Wiederholung am Schlusse nicht förderlich. Die Melodie ist überall fließend, sprechend, und ihre ganz stimmgerechte Lage und Führung verräth, wie manches Besondre namentlich im dritten Liede, die praktische Sängerin. Es ist übrigens das genannte Lied „Abendfahrt" von Brunold, eines der frischesten und fertigsten. Die Lieder werden der verdienten Beachtung nicht entbehren. —

Dz.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Zustände in Riga.

(Schluß.)

Außer diesem Concerte, dem letzten der Winter-Saison, hatten wir deren noch mehrere. Nach mehrjähriger Ruhe erwachten wiederum die sogenannten Liebhaberconcerte, die an sechs verschiedenen Abenden die Beethoven'sche D-Dur-, die Haydn'sche B-Dur-, die Mozart'sche C-Dur- und G-Moll-Symphonie, ein paar ältere Ouverturen von Beethoven, mehrere Gesangpiecen, 2 Violinconcerte von Mayseder und Beriot, eine Thalberg'sche Phantasie und das herrliche Mendelssohn'sche Trio brachten, und an zwei besonderen Abenden wurden „die Schöpfung" von Haydn und „Gethsemane" von Fr. Schneider, unter der Direction des wackern Organisten der hiesigen Petrikirche, Hrn. Bergner, aufgeführt. Diese Concerte verdienen als Anregung des musikalischen Lebens in Riga alle Anerkennung; nur wäre, um ihnen ein dauerndes Fortbestehen zu sichern, zu wünschen, daß sie, statt zu der hiesigen Oper in dem Verhältniß einer gewissen Rivalität zu stehen, die Theatermusikkräfte zur Unterstützung gewönnen, was sich leicht bewerkstelligen ließe, wenn der Theaterdirector verpflichtet würde, solche Concerte entweder selbst zu veranstalten, oder ihre anderweitige Entreprise gegen ein Aequivalent zu befördern, und eine Comitee, die dem Theater bereits einen Zuschuß von 5000 Rubl. Silb. bewilligt hat und nahe daran steht, diese Summe auf 8000 zu erhöhen, dürfte diese Bedingung vielleicht nur aussprechen, um

dem Wunsche aller Gebildeteren, statt jener gehaltlosen französischen und italienischen Opernmusik etwas Gediegneres zu hören, Genüge zu leisten. Auf solche Weise würden zugleich durchreisende und einheimische Künstler nicht von der Willkühr des Theaterdirectors abhängen; denn daß Hoffmann als Director das factisch ihm zustehende Recht der Verweigerung des Orchesters nicht gemißbraucht hat, leistet noch keine Bürgschaft, daß es nicht einmal gemißbraucht werden könnte; den Orchestermitgliedern würde ein Zuschuß zu ihrer Gage erwachsen, und dem für Concerte sich weniger interessirenden Publicum könnte an solchen Abenden ja im Theater irgend eine dramatische Vorstellung geboten werden.

In der Reihe öffentlicher Aufführungen ist ferner die des „Weltgerichts" zu nennen. Das Sängerpersonal zu diesem und den beiden vorher erwähnten Oratorien wurde durch Aufforderungen an Dilettanten improvisirt, da gegenwärtig hier kein Singverein besteht, indem Dorn den seinigen, mehr aus Mangel an Theilnahme als an Theilnehmern, hatte eingehen lassen. Als Theaterdirector hatte er zu wenig Zeit, sich mit der Pflege aufkeimender Talente hinreichend zu beschäftigen, in Folge seiner musikalischen Richtung nicht die erforderliche aufopfernde Liebe zur geistlichen Musik, und seine musikalische Bibliothek war für diese Gattung nicht umfangreich genug, um für die gewünschte Abwechselung zu sorgen und die (hier besonders zahlreichen) anderweitigen Abendzerstreuungen vergessen zu machen. Leidet unter diesen doch selbst die hiesige Liedertafel, obwohl sie sich monatlich nur Einmal, Abends um 9 Uhr (also nach dem Theater) versammelt, und wir hier eine Menge schätzenswerther Chorgesangtalente, und außer den Musikern von Fach an Hrn. Pohrt und Seuberlich (zwei juristischen Stadtsecretairen) ein paar so vortreffliche Männergesangcomponisten besitzen, daß sie in jeder größeren Stadt Deutschlands Epoche machen würden.

Von unsern drei Violinvirtuosen: Lotze, Löbmann und Feigerl, gehören die beiden ersten der Berliner, der letzte der Wiener Schule an. Lotze (Bruder des Berliner Cellisten), ein Schüler von Hub. Ries, hat eine ungemeine Tonfülle und einen bestechend lieblichen Vortrag. In seinem Concerte trug er die Spohr'sche Gesangscene und Variationen von Maurer, und eine unserer liebenswürdigsten Dilettantinnen, Mad. B — t, das Spohr'sche C-Moll-Quintett vor; warum erfreut sie mit ihrem schönen Talent so selten einen größeren Kreis? — Löbmann, als Violinist ausgezeichnet durch enorme Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag, hat zugleich ein sehr beachtenswerthes Compositionstalent, wie seine neueren Arbeiten: ein Quartett, eine Solo-Composition für 4 Violinen und besonders sein letztes Militairconcert, beweisen; Feigerl, Concertmeister des Theaters, ein wackerer Künstler, dessen Fleiß und Geschmack volle Anerkennung verdient, ist bis jetzt der Einzige gewesen, der neuere Sachen von David, Molique rc. hier vortrug.

Als Violoncellist ist C. v. Lutzau, ein Schüler Bohrers, auszuzeichnen, der ausdauernden Fleiß mit Talent und Geschmack vereinigt, und nur eines bessern Instrumentes bedürfte, um von seinem rühmlichen Streben die schönsten Früchte zu sehen. S. v. Lutzau, sein Vetter, der früher in Dresden lebte, sich jetzt hier in seiner Vaterstadt niedergelassen hat und seitdem Dorn sich vom öffentlichen Spiel zurückgezogen, unser einziger Pianist von Fach ist, beurkundete sich durch den geschmackvollen Vortrag des Weber'schen Es-Dur-Concerts und Mendelssohn'scher, Thalberg'scher, Henselt'scher Compositionen als braven Virtuosen. Unsere Clavier-Cäcilia, Fr. v. B — w, hier die würdigste Repräsentantin der neueren Schule, spielte diesen Winter nur in höheren Privatcirkeln; dagegen hat der talentvolle B — s, der warme Freund aller hiesigen und fremden Künstler, seine Dilettantenscheu überwunden und ist nicht nur in einem Concert des hiesigen Frauenvereins mit vielem Beifall aufgetreten, sondern hat sich auch durch eine im Stich erschienene glänzende Masurka-Etude (nach dem Vorbild Henselt'scher Formen) als vielversprechenden Componisten bekannt gemacht.

Die neueste Erscheinung auf musikalischem Gebiete war für uns die Aufführung des „fliegenden Holländers" von R. Wagner, und Riga ist, so viel ich weiß, nach Dresden die erste Stadt, in der er auf die Bühne kam. Nur hatte Wagner während seines hiesigen Aufenthaltes in zu anspruchsloser Stille gelebt, um besondere Erwartungen zu erregen, und es ist vielleicht keine Stadt verwöhnter und durch Bellini'sche und Donizetti'sche Musik verweichlichter, als eben Riga; gleichwohl — welch' eine Aufnahme! Schon in dem ersten, am dunkelsten gehaltenen Acte brach bei der ersten, und noch mehr bei der zweiten Aufführung stürmischer Beifall aus, wie schwer es auch wurde, in den streng zusammenhängenden Nummern einen Haltpunct dafür zu finden. Alle Nummern des zweiten und dritten Actes wurden mit laut geäußertem Entzücken aufgenommen, und am Schluß Dem. Köhler — Senta — (sie hatte schön und ergreifend gesungen) und Hr. Günther — der Holländer — (er war ganz ausgezeichnet gewesen) gerufen. Eine solche Aufnahme, unter den gegebenen Bedingungen hier auf keine Weise zu erwarten, läßt sich nur dadurch erklären, daß das größere Publicum durch halbunbewußte Intuition inne wurde, was dem Musiker klar war, daß ihm nämlich hier ein Talent entgegentrete, das ganz etwas Anderes zu geben gesonnen sei, als italienische Milch.

Doch woher nehmen wir die Folie der Wahrheit für solches Lob? Sie bestehe in dem aufrichtigen Tadel der Mängel des besprochenen Werkes. Der Text — sei dahin gestellt; ebenso die Frage, ob der „fliegende Hollän-

der" eine Oper im strengen Sinne des Wortes ist. Aber die Instrumentation? Nur in der Beschränkung liegt die Größe. Wagner instrumentirt zwar meist gut; aber bei dem Bestreben, jede Stelle durch den möglichsten Effect hervorzuheben, geht oft die Kraft für die wahren Effectstellen verloren, wie dies bei dem Hauptmoment, da Senta in dem ankommenden Fremden das Original des Bildes erkennt, der Fall ist. Ein kurzer Paukenwirbel und das aufschreiende „Ach!" war hier zu bedeutungslos. Die drei melodisch hervortretenden Momente des 1sten Actes sind nicht organisch mit dem Ganzen verbunden, und auch zu Anfang des 2ten Actes finden sich einige arabeskenartige Melodieen, die mehr ein Schmuck von außen, als ein Product aus dem Innern des Werkes sind. Der aufsteigende vermindernde Septimenaccord für das Quartett allein erscheint unwirksam, fremdartig, und die Ouverture kann, dem Charakter der Oper nach, kein selbstständiges Tonstück sein, während sie als Introduction offenbar um die Hälfte zu lang ist. Hat aber auch Meyerbeer's Weise unleugbar auf die conceptive und constructive Thätigkeit Wagner's einen Einfluß geäußert, so schimmert doch durch jeden Tact eine so gesunde deutsche Originalität hindurch, daß wir jenen Einfluß nur als das geliehene Capital betrachten, mit dem ein fleißiger Kaufmann bald so viel gewinnt, um nicht nur schuldenfrei, sondern auch reich zu werden. Und so sei denn der „fliegende Holländer" uns ein Hoffnungssignal, daß wir bald ganz von den wüsten Irrfahrten auf den fremden Meeren ausländischer Musik erlöst sein und die selige deutsche Heimath finden werden. —

tz.

Feuilleton.

⁎ Aus Rostock wird uns das Programm des 4ten norddeutschen Musikfestes zugeschickt, das dort vom 12ten bis 18ten Julius stattfindet. Es werden vier Concerte, zwei geistliche und zwei weltliche, erstere beide am 14ten und 17ten in der St. Marienkirche, letztere beide am 15ten und 18ten im Schauspielhause gegeben werden. Zur Aufführung kommen 1) in den beiden geistlichen Concerten: der Judas Maccabäus von Händel, die Symphonie-Cantate von Mendelssohn-Bartholdy, der 42ste Psalm von demselben, so wie mehrere Solovorträge aus dem Messias und der Schöpfung. 2) in den beiden weltlichen Concerten, außer den Solovorträgen der mitwirkenden Künstlerinnen und Künstler, die Symphonie aus D-Dur von Beethoven, die Symphonie aus C-Dur von Schubert, die Ouverturen zur Iphigenie in Aulis, zum Freischütz, zum Vampyr, und die Festouverture von Marschner. Die beiden geistlichen Concerte werden vom Hrn. Capellmeister Ritter Dr. Marschner aus Hannover, die weltlichen von den HH. Capellmeister Pott aus Oldenburg und Musikdirector Weber aus Rostock dirigirt werden. Für die Solovorträge sind gleichfalls ausgezeichnete Künstler und Künstlerinnen gewonnen. — In einem andern Briefe über dieselbe Angelegenheit wird auch der Verdienste des Hrn. August Gathy in Paris gedacht, die er sich um das Fortbestehen des großen norddeutschen Musikfestvereins erworben. Es war zu befürchten gewesen, daß in Folge der beiden harten Schläge, die das Musikfestwesen betraf, zuerst der Tod des Großherzogs von Mecklenburg und dann der Brand in Hamburg, die Idee ganz zu Grunde gehen möchte. Die Bemühungen des Hrn. Gathy, durch Feststellung von Statuten dem Verein Halt und Festigkeit zu geben, waren aber nicht fruchtlos gewesen; die Sache wurde vom kunstliebenden Syndikus Dr. B. in Rostock wieder aufgenommen, und man hofft sich noch oft an ähnlichen großen Aufführungen in der Zukunft erfreuen zu können. —

⁎ R. Wagner's „fliegender Holländer" ging ziemlich gleichzeitig in Cassel unter Spohr's, und in Riga unter Dorn's Leitung über die Bühne. Aus beiden Orten liegen uns Berichte über die Sensation vor, die die Oper in beiden Städten gemacht. R. Wagner arbeitet jetzt an einer neuen; das Sujet ist der Wartburgkrieg. Vor Kurzem bekam er auch aus Wien die Einladung, eine Oper für das Kärnthnerthortheater zu schreiben. —

⁎ Hr. Landsberg in Rom, der sich während seines vieljährigen Aufenthalts in Italien um die deutsche Musik große Verdienste erworben, ist von der dortigen Caecilien-Akademie zum Professore maestro di musica ernannt worden.—

⁎ Der Bischof von Rottenburg in Würtemberg hat sich an die Spitze eines Vereins zur Verbesserung der katholischen Kirchenmusik gestellt. —

⁎ Am 6ten Juni starb in Gera der dortige Cantor und Musikdirector Lägel, der sich auch als Kirchencomponist einen guten Namen erworben. —

⁎ Von der lieblichen, in d. Ztsch. oft besprochenen Najaden-Ouverture von Bennett ist jetzt auch die Partitur bei F. Kistner erschienen. —

⁎ Als Musikdirector am Leipziger Theater ist von der neuen, mit nächstem Jahre anfangenden Direction Hr. Albert Lorzing angagirt worden. —

⁎ Den 5ten Juni gaben die Schwestern Milanollo ihr letztes (zehntes) Concert in Wien. —

⁎ Liszt war von seiner Reise in Rußland vor wenigen Tagen wieder in Hamburg angekommen. —

⁎ Friedrich Kind, der Dichter des Freischütz, ist am 25sten Juni in Dresden im 75sten Jahre gestorben.—

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 3. Den 10. Juli 1843.

Brendel's Vorlesungen (Fortsetzg). — Wiener Briefe. — Feuilleton. —

Wenige Sänger können es jenem erhabenen Vogel gleich thun, der allzeit in den Lüften fliegt und niemals die Erde berührt.

Th. Moore.

F. Brendel's Vorlesungen.

(Fortsetzung.)

X. Auch bei Lotti bleibt sein zweijähriges Wirken in Dresden unerwähnt. Ihn bewunderte selbst Hasse, der doch gern Anderer Ruhm in den Weg trat (dies weiß man wohl von Händel, aber von Hasse keineswegs) und der selbst Durante wenig gelten lassen wollte (wäre doch in der That sonderbar, da er ja dessen Herzensfreund war; sollte der Lector hier nicht überhaupt Hasse'n mit Händel'n verwechselt haben?) — Der Vollstimmigkeit und architectonischen Pracht, welche Venedig lieb gewonnen, gesellte Lotti — gleich Gabrieli (wahrscheinlich ist Johann gemeint) viel ernste Würde zu. Dies zeigte sich uns auch in einem Qui tollis und im unübertreffbaren 8stimmigen Crucifixus, welches mindestens doch befriedigend ausfiel. Der Lector bezeichnete es als den Schlußstein der erhabenen Periode Italiens. Von dem vortrefflichen Galuppi, dessen Requiem nach dem Verhältnisse seiner Zeit gewiß dem Mozart'schen nicht nachsteht, kein Wort. — Nur Clari fand noch einige Besprechung, und man sang dessen schönes großartiges de profundis, wo gleichwohl in der Baßarie und im Sopranrecitativ sich schon moderne Richtung und Opern-Bravour vorfindet. Der Lector verließ für immer Italien, und hat später von England und Spanien nichts, von Frankreich sehr wenig mitgetheilt, einzig die Deutschen berücksichtigend, und sie zunächst einer Gehässigkeit gegen Italien (was mindestens wohl München und Dresden nicht bezeugen) und unter einander beschuldigend, welche verbunden mit den Religionskriegen den Fortschritt der Musik mächtig gehemmt habe. Hätten doch selbst die deutschen Schüler der Wälschen deren Wärme nicht theilen können! (Hier dürfte einem Meiland, Hasler, Kapsberger u. A. doch Unrecht geschehen.) Dagegen ließen die Fürsten möglichst in Hesperien für ihre Capellen werben; Hasse und Naumann brachten es hierin am weitesten, wurden aber (scil. in den Augen der Nachwelt) glücklicherweise von Gluck und Mozart ausgestochen. (Ein Passus, der mir jedenfalls dunkel geblieben ist.)

Nachholentlich wird Senfl besprochen, in Folge von Luther's Ueberschätzung desselben damals „der Fürst der deutschen Musik" genannt. (Allerdings beweist dies an sich nichts; denn zur nämlichen Zeit prießen Schriftsteller auch den sächsischen Mönch Schmelzer als „Fürsten der Musik", ohne daß er zu den Ersten seiner Zeit gehört hätte.) — Kerl, ein tiefgelehrter Schüler Carissimi's, erreichte doch nie dessen Grazie, schrieb schon bravourmäßig, darf aber dennoch für Bach's Vorläufer gelten. Noch ausführlicher wurde Schütz besprochen, hierbei bemerkt: „die Nachwirkungen seiner Wirksamkeit in Dresden seien noch vor Kurzem merklich gewesen", diese Notiz aber nicht erläutert. Was sich dabei allenfalls denken läßt, gilt wohl auch heute noch. Man singt sein zwar einförmiges, aber schönes und erbauliches Vaterunser für 2 Soprane, 2 Tenore und 1 Baß. Die sehr großartige Doxologie führt die Stimmen mit einer in jener Zeit überraschenden Leichtigkeit, und weckte allgemeinen Beifall.

XI. Die frühere weltliche Musik der Deutschen; ihre Instrumente; musikalische Aemter; erstes Clavierspiel, wofür zuerst Amerbach in Leipzig 1571 eine Schule herausgiebt. Aus dieser spielte Hr. Adam den etwas trocknen und nicht volks-, sondern ballettthümlichen „Herzog-Moritz-Tanz". — Das Pianoforte

wird erfunden; von wem? das verschwieg man, denn er war ja ein Sachse. Auch von Prätorius und Miz- ler erfuhren wir nicht, daß sie Sachsen angehörten. Meister des Claviers: D. Scarlatti, Seb. Bach, Hän- del, Mattheson, und die Reformatoren der Applicatur und Repräsentanten der classischen Zeit: Emanuel Bach und Clementi. (Vom Sachsen Heinichen, der ganz Italien bezauberte, kein Wort.) Stillstand von Amer- bach bis zu den Suiten Bach's und Händel's, welche Emanuel Bach mit der Sonate verdrängt; doch habe 1690 schon Kuhnau Sonaten herausgegeben. (Dies geschah jedoch schon 1649 zu Venedig seiten des Rit- ters Ferro.) Auf Kuhnau's Biographie folgte ei- nes seiner Clavierstücke, dessen Werth mir denn doch grö- ßer erschien als dem Lector.

Schütz'ns Schüler und Neffe Albert vervollkomm- net das von jenem nach Deutschland verpflanzte Reci- tativ. Man singt 3 seiner Lieder, und da das dritte sehr unbedeutend war, so hätten gewiß dafür Viele die berühmte „Hanne von Tharup" gewünscht, welche ich meinerseits durch einen sonderbaren Zufall Tags darauf von preußischen Schiffern singen hörte; dieses Lied ist wohl unter den weltlichen deutschen, die noch gesungen werden, das älteste. Freilich sind aber auch Isaak's „Innsbruck, ich muß dich lassen" (jetzt: Nun ruhen alle Wälder) und Hasler's „mein G'müth ist mir ver- wirret" (jetzt: O Haupt voll Blut und Wunden) ur- sprünglich weltliche Gesänge. Ohne Erwähnung Mei- land's, den seine Zeit neben Lasso stellte, Hammer- schmidt's, des „deutschen Arion", Bernhard's, Swelingk's, Schein's, Scheidt's u. A., wurde sogleich die deutsche Oper besprochen, ohne jedoch ih- res eigentlichen Begründers Albrigi, und des zweiten deutschen Operncomponisten Jacobi in Lüneburg, zu gedenken. Auch erlaube man uns den Nachtrag, daß die „Ballets", die schon im 30jährigen Kriege und später am Dresdner Hofe vorkamen, nichts anderes, als mit Tänzen durchspickte Operetten waren; wird doch die „Jo" (1673, wahrscheinlich von Dedekind) ausdrück- lich eine Oper genannt. Jedenfalls also gebührt Dres- den der Vorangang vor Hamburg, dessen Oper auch selbst nur aus Leipzig stammte. Von hier gingen Theile und Strungk nach Hamburg, um die erste stehende Oper zu begründen. Nähere Besprechung von Theile's „Adam und Eva" (1678), so wie Kei- ser's (aus Leipzig oder dessen Nähe), eines der größ- sten Genie's. Der Lector hatte wohl, wie Fétis zu en- thusiastischem Beifalle der Pariser gethan, Proben von Keiser geben sollen. Bemerkte er dagegen, daß die schlechten Texte seiner Opern ihn unbemerkt erhiel- ten, so ist zu erinnern, daß Händel und Mozart viele Melodieen Keiser's entlehnten und folglich uns erhielten; Ersterer trieb diesen Diebstahl so ins Große, daß er, ihn zu bemänteln, ganze Partituren Keiser's ins Feuer warf. *)

Nun folgte eine lange, ja selbst in der 12ten Vor- lesung fortgesetzte, allseitige und interessante, bald ver- gleichende, bald unterscheidende Parallele der beiden Dios- kuren Händel und Bach. Des Letztern Ruhm un- ter den Zeitgenossen wurde dabei zu gering angeschla- gen. War er nicht königl. Hofcomponist und mehrerer Fürsten Capellmeister? Strömten nicht zu ihm die Kunstjünger, wie zu Palästrina, Schütz und Haydn? Daß er seine Werke theilweise selber stach, liegt in den Verhältnissen seiner Zeit und seiner fast beispiellos star- ken Familie. Unpassend schien auch die Bezeichnung (des mehr objectiven) Händel's als Epiker und (des mehr subjectiven) Bach's als Lyriker; offenbar gebar diese Unterscheidung nur der Wahn, die Meister müß- ten Gegensätze bilden.

Nun trugen Fräul. Hoffmann und Hr. Kam- mermus. Winterstein 8 meist schöne und kühn mo- dulirende Sonatensätze von Bach, der Chor aber aus dessen berühmter H-Moll-Misse den dreifachen Mittel- satz des Credo und das prachtvolle, theilweise auch me- lodische Osanna vor. Der Lector bezeichnete diese Messe als die riesenhafteste aller Musiken.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Briefe. **)

Die italienische Stagione, die Concert- und deutsche Opern-Saison.

Sind diese beiden Aufschriften nicht bezeichnend ge- nug für das Wiener Musikleben? Die Zeit der Con- certe, wie jene der italienischen Oper ist beendigt und die der deutschen Oper nimmt mit 1sten Juli ihren Anfang. Vergebens suche ich für den neu beginnenden Zeitraum um entsprechenden speciellen Ausdruck im Deutschen und finde keinen. Unsere belletristischen Blät- ter machen sich die Sache freilich leichter und in den Zeitungen vom 3ten und 4ten Juli werden die Refe- renten sans façon schreiben: Vorgestern begann die deutsche Saison mit Bellini's Norma (ist auch schon ein 5 bis 6 Jahr alter Witz unserer Theaterdirection, denn schon mehrere Saisons begannen mit der nämli- chen Oper). Also: la Saison est mort, vive la sai- son! Ja, vive la saison! denn abgesehen davon, daß die französischen Vaudevillisten ihre Vorstellungen bald beginnen werden, und solchergestalt dem Operndirector

---

*) Ohne Beweis kaum zu glauben. d. Red.

**) Vgl. Bd. XVIII. Nr. 12.

faulenzen helfen, und also die Hälfte der Saison wirklich französisch sein wird, werden wir kaum eine auf deutschen Text componirte Musik zu hören bekommen, außer es fände sich wieder ein Narr (und warum sollte sich ein solcher nicht finden?), der dem Signore Impresario das Vergnügen, seinen Namen an den Straßenecken als Componist einer neuen Oper brilliren zu sehen, mit einigen 1000 Fl. anständig honorirt. — Sie haben, trotz allem dem, was Sie über diesen Gegenstand schon gelesen haben mögen, keinen Begriff von der Buntscheckigkeit der Harlekinsjacke, welche man unserer sogenannten deutschen Saison anzieht, dieselbe aber keineswegs anziehend macht. Eine Uebersicht dessen, was in der jüngst verflossenen Saison, also vom 1sten Juli 1842 bis zum letzten März 1843 aufgeführt wurde, mag die Sache einigermaßen versinnlichen. Es wurde gegeben: Czaar und Zimmermann, die Hugenotten, Norma, die Zauberflöte, der Liebestrank, Don Juan, der Wasserträger, Lucia, Figaro's Hochzeit, das Nachtlager, die Puritaner, Montecchi, die Römer in Melitone, Mara, Richard Löwenherz, Robert der Teufel, die Belagerung von Corinth, Marino Faliero, Catarina Cornaro, Wilhelm Tell, die Stumme von Portici, Fra Diavolo, Jessonda, das Nachtlager in Granada, die Entführung aus dem Serail, Belisar, die Jüdin, der Freischütz, die Vestalin, die Ballnacht und der Postillon von Lonsumeau; also ein Repertoir zusammengestellt, wie es ein jedes Stadttheater haben muß, ein Hoftheater aber nicht haben sollte. Am meisten wurde Bellini (nämlich an 29 Abenden), Donizetti (an 27 Abenden) gespielt. Ihnen zunächst stand Mozart (mit 23 Abenden). Da ich gerade den Namen Mozart nenne, so fällt mir ein, Sie zu fragen, ob denn Sie nicht wüßten, welcher Nation und Richtung Mozart eigentlich angehöre? Denn in Wien kann man das nicht so leicht erfahren. Die Deutschen vindiciren ihn natürlich für sich, und als ich unlängst mit einem Italiener über ihn zu sprechen kam, so sagte mir der: Mozart era un compositore italiano, als ich mir aber darauf den Spaß machte, mit mehreren Italienern über Musik zu reden (das sicherste Mittel, auch den pflegmatischsten Deutschen in gelinde Wuth zu versetzen), so erhielt ich über diesen Gegenstand stets dieselbe Auskunft, und ich wette 100 gegen 1, wenn Sie alle dreißigtausend hier domicilirenden Italiener jeden einzeln befragen, jeder Ihnen zuverlässig sagen wird: Mozart ha scritto in gusto italiano. Giebt es doch einzelne Deutsche, die dasselbe behaupten, wie z. B. der Geistreiche (?) Wiener Correspondent der Pesther Zeitschrift „der Ungar", und so haben Sie denn in dem so unterhaltungsreichen Wien das ganz eigene Vergnügen, denjenigen Mann, auf dessen Nationalität und Gesinnung wir mit dem gerechtesten Stolze blicken, mir nichts dir nichts für einen Renegaten erklären zu hören, was jedenfalls ein sehr angenehmes Gefühl ist. Seit dieser Zeit habe ich mir zu den schon bestehenden zehn Geboten noch ein elftes gemacht; es heißt: Du sollst den Namen Mozart's nicht eitel nennen; — und ich werde mich wohl hüten, ihn in Gegenwart von Fremden und Uneingeweihten zu profaniren. Vorstehendes, was ich Ihnen verbürge, wie auch das oben angegebene Repertoir, wird Ihnen ein neuer Beweis von der Verderbtheit des hiesigen Musikzustandes sein, wiewohl es natürlich nicht an Stimmen fehlt, die dessen Vortrefflichkeit geradezu behaupten. So hat auch mein letzter Februarbericht in Ihrem Blatte, in welchem ich den Wienern die Wahrheit (vielleicht nicht allzu sanft) vorzeigte, den Zorn der „allgemein verbreiteten" (nie ohne dieses) Theaterzeitung erregt, und ein Herr M. P. fand sich bewogen, mich und meinen Bericht in einer Recension über das hiesige 2te Concert spirituel anzugreifen, und geradezu den Verfechter der hiesigen Zustände zu spielen. Die Ursachen, weshalb ich nicht damals gleich antwortete, sind folgende: Erstens, weiß ich zuverlässig, daß schon seit vierzehn Jahren das Comitee der Spirituell-Concerte die Recensionen über ihre Leistungen selbst verfertigt und in der „vielgelesenen" Theaterzeitung einrückt (da der gewöhnliche unmusikalische Musikreferent des genannten Blattes, Hr. H. A., eben nicht sehr spirituell zu schreiben pflegt), was Ihnen zugleich einen Maßstab über den Gehalt und die Unparteilichkeit dieser Berichte abgeben mag; und zweitens, war der Angriff auf mich und meine Ansichten so bodenlos lächerlich, daß es eine Schande gewesen wäre, mit solchem Gegner sich in eine Polemik einzulassen, der da in einem und demselben Aufsatze schreibt: „Wir zählen dreißigtausend Italiener in unsern Mauern, die italienische Oper gehört mit Recht (?) zu den Modegenüssen, wir goutiren das, was man in Paris goutirt (ja leider!), im Besitze des fruchtbarsten und talentvollsten der neuern italienischen Tonsetzer (Donizetti) haben wir jetzt leider für die deutsche Kunst keinen ganz würdigen Repräsentanten rc. rc.", und aus allem diesem und noch mehr Aehnlichem folgenden höchst logischen Schluß zieht: „Wo solche Concerte (die Spirituell's nämlich) sich so allgemeiner Theilnahme erfreuen, da ist an dem Geschmacke des Publicums nicht zu verzweifeln." Soyons amis, Cinna, denn Gegner können wir zwar unmöglich sein. Aber eine Tugend muß man uns Wienern unbedingt lassen: es ist die der Gastfreundschaft. Wir, die wir den Geschmack von unsern dreimalhunderttausend Einheimischen so gänzlich unberücksichtigt ließen, bis wir endlich, von der Oper angefangen bis zum Vaudeville herab, das goutiren müssen, „was man in Paris goutirt", wir haben für unsere dreißigtausend ita-

lienischen Gäste ganz trefflich gesorgt. Eine Stagione haben wir hergestellt, um die uns Rom, Mailand und Neapel beneiden können. Freilich war sie mehr eine Stagione Donizetti, als eine italiana überhaupt zu nennen, denn die meisten der neuen Opern waren von dem genannten Tonsetzer; aber was liegt daran, wir haben von den 75 schon componirten Opern Donizetti's noch bei weitem nicht alle gehört, und von den 75 noch zu componirenden gar keine, und da nicht anzunehmen ist, daß er, als Italiener, unsere musikalischen Bedürfnisse je gründlich kennen lernen wird, so hat man wahrscheinlich gedacht, es sei jedenfalls besser und für uns Deutsche passender, wenn wir ihn und seine 150 Opern gründlich kennen lernen. Es ist zu wundern und zeigt für den gesunden Sinn unsers Publicums, wenn es bei solch' leichter Kost, die ihm täglich vorgesetzt wird, nicht alle Lust und Liebe für die edlere und kräftigere Geistesnahrung verliert. — Wir hörten in der Stagione folgende für uns neue Opern Donizetti's: Maria di Rohan, Don Pasquale und Aline di Golconda; folgende uns schon bekannte, als Linda di Chamounix, Gemma di Vergi, Lucrezia und Torquato Tasso. Frage man beileibe nicht: Aber warum denn toujours perdrix? Sonst kommt gleich die Theaterzeitung (nicht zu vergessen „die allgemein verbreitete") und sagt: „Die italienische Oper gehört mit Recht zu den Modegenüssen", und gegen solch' ein Urtheil läßt sich nichts einwenden, besonders wenn es von Seite des Spirituellconcert-Comitees ausgeht. Von Opern anderer Meister hörten wir: Verdi's Nabucodonosor (neu), Rossini's Barbiere, Bellini's Sonnambula, Ricci's Corrado d' Altamura und eine Operette: la Prima donna von Salvi. Sie werden natürlich von mir nicht fordern, daß ich Ihnen jede der neuen Opern einzeln charakterisire, aber so viel kann ich Ihnen sagen, daß ich überzeugt bin, wenn wir Donizetti, Mercadante und den aufstrebenden Verdi als Repräsentanten des jetzigen Musikgeschmackes in Italien annehmen, dieser ein sehr trauriger sein müsse, da das einzige, was uns für die Flachheit, Charakter- und Gesinnungslosigkeit, für die Leere und das Gehalt- und Inhaltslose und Undramatische des genannten Genre's entschädigte: die Melodie nämlich, von den jetzigen Maestris fast gänzlich beiseit gesetzt wird, und einer lärmenden, übertäubenden und doch nichtssagenden Instrumentirung Platz gemacht hat. Am meisten Sünden dieser Art hat Donizetti, der Mann, der in Italien italienisch schrieb, in Paris sich französiren und in Wien sich germanisiren wollte. Aber nicht Jeder hat das Chamaeleontalent Meyerbeer's und nicht Jeder hat die Kraft und den Beruf, den Lenker seiner Periode zu machen. Wahrhaftig, wenn Schiller schrieb: „Jeder ist ein Sohn seiner Zeit, aber wehe dem, der ihr Knecht, ihr Günstling ist", so hat sein prophetischer Geist Donizetti gemeint. —

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

*** Am 3ten Pfingsttage fand das zweite Gesangfest der Lehrer-Gesangvereine von Celle und Beeftenbostel, im Hannoverschen, unter der Leitung des MD. H. W. Stolze Statt. In zwei Abtheilungen wurden 20 vierstimmige Gesänge, welche von den besten Fortschritten dieser noch jungen Vereine zeugten, größtentheils sehr gut vorgetragen. Das Programm enthielt einige Choräle von Joh. Schop, Georg Joseph und Dr. Nic. Selnecker; ferner Motetten von Rinck, Hering, B. Klein, den 100sten Psalm von Stolze, und kleinere Gesänge von Beethoven, Kreutzer, Maurer ꝛc. —

*** Am heurigen rheinischen Musikfest wirkten im Ganzen 600 Sänger und Instrumentalisten. Die HH. Tichatschek und Pischek und die Damen Dreßler-Pollert, Pirscher, Müller und Schloß sangen die Solopartheieen. Die Hauptnummern des Festes waren: Samson von Händel und die G-Moll-Symphonie von Mozart. Hrn. CM. Reissiger's Direction wird als vortrefflich gerühmt. —

*** Am Leipziger Conservatorium wurden seit d. 3ten April bis jetzt im Ganzen 68 Schüler und Schülerinnen geprüft, von denen 42 aufgenommen wurden. Unter den Aufgenommenen befinden sich zwei Holländer, ein Engländer und ein Amerikaner. Es ist jetzt im Werke, ein besonderes Gebäude für das Institut bauen zu lassen. —

*** Unter dem Namen „Association des artistes musiciens" hat sich in Paris unter dem Vorsitze des Barons Taylor ein Verein zur Unterstützung verarmter Musiker und ihrer Familien gebildet, an dem auch ausländische Musiker Theil nehmen können. Der monatliche Beitrag ist 50 Centimes. Zu Comitémitgliedern sind die angesehensten Pariser Künstler erwählt. —

*** Unweit Beethoven's und Fr. Schubert's Grab auf dem Währinger Kirchhofe bei Wien liegt jetzt auch der alte Seyfried; er hatte es selbst gewünscht, in ihre Nähe begraben zu werden. —

*** Der anmuthige Liedercyklus „Zigeunerleben" von Julius Becker, den er mit vielem Beifall in seinem Concerte aufführte, erscheint ehestens in einem Clavierauszuge bei C. F. Peters. —

*** Walther von Göthe hat eine neue Oper „Enzio" vollendet; es ist die dritte, die er componirt hat. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 4. Den 13. Juli 1843.

Brendel's Vorlesungen (Fortsetzg). — Lieder (Fortsetzg). — Wiener Briefe (Schluß). — Räthsel v. C. G. —

Nur einmal in vielen Menschenaltern tritt ein Genius auf, dessen Worte gleich denen am Sinai für immer bleiben; doch giebt es immer einige, vielleicht eben so erfreulich, wenn auch nicht so wundervoll, die zwar nicht Sterne ob unserm Haupt, doch Blumen auf unserm Pfad sind und deren Süßigkeit wir dankbar einathmen sollten.

Th. Moore.

F. Brendel's Vorlesungen.

(Fortsetzung.)

XII. Nachdem Händel an die Oper zwei Drittel seines Lebens verschwendet, wurde er zu seiner wahren Lebensaufgabe, der Ausbildung des Oratoriums, glücklicherweise dadurch verwiesen, daß in der Oper der „ziemlich oberflächliche Hasse" ihn aus dem Felde schlug.

Die einzige Bezeichnung „ziemlicher Oberflächlichkeit", welche der Lector dem zu seiner Zeit von ganz Europa und noch jetzt in Italien vergötterten Hasse gewidmet hat, ist zu unbillig, um nicht ernstlichen Tadel zu finden. Hasse mit einem Paisiello oder Rossini zusammen zu werfen, würde schreiendes Unrecht sein und nur von Unbekanntschaft mit dem Meister zeugen, den seine Mitwelt als Orakel in Einrichtungen und Kunststyl, ein strenger Martini selbst aber als den Schöpfer hoher Werke verehrte; zu dessen Füßen Männer, wie Vogler, Naumann und Schuster, noch dann saßen, als halb Europa bewundernd schon von ihnen sprach; den das scheele Italien nicht allein neben seinem Durante setzt, sondern dessen Kirchenwerke es sogar unter harten Strafandrohungen geheim hält. Ein solcher konnte doch nicht blos ein glücklicher Vielschreiber sein! — Das unendliche Glück, welches Hasse mit seinen 120 Opern fand, hat die Schriftsteller verleitet, ihn immer nur von dieser Seite zu betrachten, während er doch seine wahre Größe vielmehr in der Kirche zeigt. Die wenigen Werke, welche Hasse'n aus Friedrichs II. Bombardement Dresdens 1760 gerettet wurden, zeigen uns einen Meister, der uns Thränen der tiefsten Rührung entlockt. Freilich überragt bei Hasse die Melodie den künstlichen Satz; dennoch aber gehören von seinen zahllosen Fugen viele zu den großartig-wirksamsten, und stellen ihn — wenn auch nicht neben Bach — doch neben Händel. Diesem und Gluck steht Hasse allerdings in der declamatorischen Richtigkeit nach, aber eben so gewiß in großartig-schöner Cantilena voran, und in der Macht zu rühren, gleich. Und wenn Hasse schon nichts weiter sein soll, als „ziemlich oberflächlich": was soll z. B. für Graun uns übrig bleiben, als die Bezeichnung „erbärmlich"?

Wenn „Händel's Subjectivität" es mit sich bringen soll, daß seine Oratorien sehr starke Besetzung verlangen, so würde darin wohl ein Tadel liegen; ich zweifle aber an derselben bei Händel's eigenen gewöhnlichen Concerten. In der Oper erscheine er minder groß. Als Beispiele 4 Gesänge (davon der 3te recht gut ausfiel): eine schöne Sopranarie (G-Moll) aus dem Rhadamist, eine Barytonparthie aus Floridanti, die herrliche F-Sopranarie aus Otho, und jene zarte, süß-schmeichelnde, an Tonmalerei schon reiche Arie, womit Semele den Mond um seine einschläfernde Kraft bittet. Händel zeigt dieselbe Zartheit — worin vielleicht nur Naumann ihn erreichte, wogegen bei Mozart sich immer schon ein sinnliches Element einmischt — auch im Messias, Jephtha, Alexanderfeste; somit wundert es uns, daß der Lector sich darüber wunderte. — Bei Vollendung der Parallele mit Bach schien uns der Beweis für des Letztern Melodieenreichthum allzu spitzfindig. Die gewaltige Kunst sei bei Bach dennoch nicht Endzweck, weil auch ohne sie der höhere Geist als belebendes Princip übrig bleibe.

Hiernächst folgte eine ausführliche Besprechung der Söhne Bach's. Was Friedemann, den unübertroffenen Phantasten, betrifft, so ist nur nachzutragen, daß er auch Darmstädtischer Capellmeister war; daß wohl noch mehr, als seine Zerstreutheit, sein mathematisches Grübeln ihn unfruchtbar machte; daß Hoffmann ihn als Kreisler trefflich malte, und daß er nach seiner Amtsentsagung nicht sogleich in Berlin, sondern zuerst in Leipzig und Dresden wohnte. Emanuel zeige uns minder contrapunctische Tiefe, aber einen klarern Blick in das, „was noth thut". Sein Clavierspiel gestand selbst Mozart nicht erreichen zu können *); seine Verdienste sind vollkommneres Clavierspiel, und die höhere Kunst des Vortrages.

Mit wirklich überraschender Vortrefflichkeit spielte nun Fräul. Blankmeister einige Sätze von Händel (davon die Gigue auch durch den Inhalt ansprach, die Sarabande aber als leere Etude erschien), zwei Polonoisen von Friedemann — und die berühmte Phantasie von Emanuel Bach. — Wenn der Lector bemerkte: der Vortrag sei um so schwieriger, da alle Zeichen dafür fehlten, so fügen wir bei, daß gleichwohl die Vortragszeichen viel älter sind, und bei J. K. F. Fischer schon ums J. 1730 vollkommen.

Die Kirchenmusik, jetzt culminirend (?), blieb zwar ihrem deutschen Charakter (auch in Dresden unter Lotti und Hasse?) getreu, wurde aber von der italianisirenden Oper, von Lessing's ästhetischen Ansichten, und von der einreißenden Unkirchlichkeit in den Hintergrund gedrängt. Klopstock's Geist erfaßt auch die Musik, namentlich Gluck. (In dessen ausführlicher Biographie der alte Irrthum, daß er in Böhmen geboren sei! — Auch Gluck mußte, wie Händel, Höllenfahrt und Auferstehung halten, um Gluck zu werden. Noch im Orpheus (1762) gab er Bravourgesang, nie mehr in späteren Opern (was doch von der Armida nicht durchaus gelten kann). Man sang nun die lange Scene von des Orpheus Ankunft im Orkus, wo seinen Gesang 5mal die Chöre der Furien und Schatten unterbrechen. Einige von diesen sind überaus schön, und namentlich den Naumann'schen höchst ähnlich, wie denn Naumann, nachdem er von Hasse abgelassen und bevor er Händel kennen gelernt, vorzüglich Gluck nachstrebte.

(Schluß folgt.)

Lieder.

(Fortsetzung.)

Miß Mounsey, Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. zu 4 Händen. — Op. 16. — Leipzig, Peters. —

Die Gedichte sind von Byron („Keine von der Erde Schönen"), von Göthe („Der Todtentanz") und Matthison („Die Elfenkönigin"). Wenn schon die Wahl der Texte, namentlich des wunderlichen Todtentanzes, überraschend ist, zumal bei einer Dame, so ist es noch mehr die musikalische Auffassung und Behandlung. Es ist in der That eine abenteuerliche Musik, wie vorzüglich die zu dem erwähnten Göthe'schen Gedichte ganz besonders passend und treffend ist. Für die luftige, duftige Elfenkönigin ist die Begleitung vielleicht, wie charakteristisch auch, doch etwas zu derb und massenhaft, auch für den liederartigen Charakter des Byron'schen Gedichtes erscheint sie etwas zu voll und gesättigt. An sich betrachtet erscheint sie in den Elementen und der Anlage so reich und oft wirklich vielstimmig, daß ihre 4händige Darstellung allerdings gerechtfertigt und nothwendig erscheint. Die ganze Erscheinung ist so eigenthümlich, daß wir gern mehr von der Componistin kennen möchten. Es ist aber dies 16te Werk das erste, was uns von ihr zu Gesicht kommt. Wir empfehlen es der Beachtung. Der Singende wird sich freilich etwas durch die 4händige Begleitung beengt fühlen, die sich natürlich weniger allen seinen Launen und Vortragsnuancen anschmiegen kann, als eine 2händige. Man wird sich aber, meinen wir, für die etwas anspruchsvollere Zurüstung und etwas größere Mühe in mehrfacher Hinsicht entschädigt finden. —

Alex. Fesca, 5 Lieder für eine Tenorstimme mit Pfte. — Op. 13. — Braunschweig, G. M. Meyer. — ⅔ Thlr. —

Glatte, höfliche Salonstücke von bestem Savoir vivre, nicht zu kalt und nicht zu warm, nicht ohne Anmuth und eine sanguinische Wärme und Lebendigkeit der Empfindung, aber ohne scharfe Eigenthümlichkeit und echte Gefühlstiefe, vor allen Dingen aber überall elegant. Die Gedichte, sämmtlich von H. Schütz, sind für die Tendenz, die der Componist offenbar bei diesen Liedern hatte, ganz passend gewählt; es sind leichte erotische Süßigkeiten, lyrische Bonbonerieen: Er singt von Ihr, zu Ihr, nach Ihr und ihrer Augen klaren Sternen ꝛc. Am unmittelbarsten wirkt das zweite der Lieder „An die Entfernte", denn an Kleinigkeiten, wie die fatale Declamation der Worte: „wähn' ich, daß die holden Klänge", werden sich Wenige stoßen, gesetzt auch, der Sänger steigerte den Effect und holte nach „daß" Athem, was hier sehr einladend ist. Auch das Schifferlied und „Der Wanderer" sind frische, wirksame Lieder. Das Ständchen hat eine recht sangbare, nur et-

---

*) Auch dieser Satz bedarf eines Nachweises. d. Red.

was triviale Melodie; sein lallender Schluß erinnert an Mephisto's Wort: Eben wo Begriffe fehlen, da stellt zur rechten Zeit ein — Trallala sich ein. — Einer schönen Tenorstimme geben die Lieder beste Gelegenheit, sich vortheilhaft zu produciren. —

J. B. Gordigiani, Sechs Lieder für e. Singst. Op. 16. — Berlin, Schlesinger. — ½ Thlr. —

Die Lieder sind warm und wahr empfunden, nur das Uhland'sche „Frühlingsglaube" nach unserem Gefühl etwas zu weichlich sentimental aufgefaßt. Die Melodie ist klar und fließend, und hat manches Charakteristische, naiv Bezeichnende. Der harmonische Gehalt geht, obwohl das Heine'sche „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein", und J. Kerner's „Der Wanderer in der Sägemühle" ein Erkleckliches thun an Malerei, doch im Ganzen nicht über die Grenzen gewöhnlicher Liederbegleitung hinaus. Manche Einzelheiten, formelle Unsicherheiten haben ein etwas dilettantisches Gepräge. So verlangt die richtige Declamation zwischen beiden Strophen „Sehnend pocht das Herz? — Dies Gefühl, ist's dir bekannt?" durchaus eine längere Pause, während sie hier in ein Periodenglied zusammenfließen. Im ersten Liede geht die Singstimme durch je 6 Verszeilen in lauter Achteln so unausgesetzt von der ersten bis zur letzten Sylbe fort, daß man das Ganze eigentlich in einem Athem singen müßte. Auch manche Wiederholungen (z. B. des Wortes „Alles" im erwähnten Uhland'schen Gedichte), die nur vom musikalischen Flusse, nicht vom Sinne dieser Worte bedingt sind, rechnen wir hierher. Naiv ist der Text des 5ten Liedes, von einem ungenannten Dichter (wohl Volkslied). Er hört das Glöcklein zur heiligen Messe läuten, kann aber eben nicht hin und schickt daher seinen Schutzengel: „Kniee du dich an meinen Ort, Hör' du das göttliche Wort! Komm dann zurück zu mir, Und bring' das heil'ge Wort mit dir". Das Lied ist übrigens bei aller Einfachheit wahr und treffend, in eigentlichem Volkston gesungen und in Auffassung und äußerer Abrundung das gelungenste der Sammlung.

P. J. Fournes, Drei Gesänge mit Begleitung d. Pfte. — Op. 16. — 2te Aufl. Leipzig, in Comm. bei Whistling. — ¼ Thlr. —

Eine zweite Auflage bei einem Liederhefte ist in der That etwas Frappantes. Liedercomponisten pflegen in der Regel bei Lebzeiten nicht auf dergleichen aufzusehen. Ist aus dieser Erscheinung auch keine sichere Folgerung auf den Werth des Werkes zu machen, so ist sie doch geeignet, den Blick auf dasselbe zu ziehen. Man wird im vorliegenden Falle nichts Unerhörtes finden: zwei ernste Lieder und ein humoristisches; die beiden ersteren sind wohlgefällige, einfache Lieder, klar und richtig erfunden, mit leichter, fertiger Hand ausgeführt. Das dritte ist ein breit ausgeführter (durchcomponirter) Gesang für eine kräftige Baßstimme über das vielbesprochene Thema: Liebe, Wein, Gesang, dem die soliden Coloraturen aus guter alter Zeit und die burschikose Gravität ergötzlich genug anstehen, und der wohl hauptsächlich den Erfolg des Werkchens erzielte.

Dz.

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

(Schluß.)

Nur in seinem Don Pasquale finden sich einzelne hübsche Melodiefloskeln, welche sich wie zerstreute Weizenkörner auf einem ehemals fruchtbaren, nun aber brachliegenden Felde ausnehmen. Was aber ein Kunstrichter zur wahrhaft heidnischen Musik des Nabucco sagen soll, weiß ich wirklich nicht. Ein unmusikalischer Musiklärm oder sogenannter Effect löst den andern ab, die Streichinstrumentalisten mögen den Krampf in den Armen bekommen haben und den Bläsern mag wohl öfter der Athem ausgegangen sein; dabei ist eine Zerrissenheit der Melodieen, die keine einzige zur vollständigen Entwickelung kommen läßt. (Die Italiener glauben, wenn sie eine Cabbalette zwei= oder dreimal durch Recitative oder Zwischenspiele unterbrechen, im großen Style componirt zu haben.) Gegen derlei Musik ist nun in Wien kein Hilfsmittel und das Beste ist, um nicht drei ganze Monate ohne Oper zu sein, man läßt alles gehen, wie es eben geht, und denkt sich mit Göthe: „Ich hör' etwas von Instrumenten tönen, verflucht Geschnarr, man muß sich d'ran gewöhnen". Doch genug und schon zuviel von dieser gleich Unkraut bei uns üppig wuchernden Musikgattung, und nun zur Concertsaison. Diese glich heuer den enkomiastischen Berichten einiger Wiener Recensenten, wenn sie in ihren Referaten von einem „nie enden wollenden Jubel" berichten, den eine künstlerische Leistung hervorgebracht. So unsere Saison. Nachdem sie schon im vorigen October begonnen hatte und zur Zahl von 120 Concerten hinaufgeschwollen, warten wir schon seit letztem Ostermontag (sonst dem gewöhnlichen Schlußtag der Concertsaison) vergebens auf ihr seliges Ende, und in der That, sie dauert noch, denn die Geschwister Milanollo geben noch fortwährend Concerte im Josephstädter=Theater (nun bald das 20ste). Im Ganzen war sie nicht uninteressant, wenn sich auch einige Mittelmäßigkeiten

wie z. B. Evers, breit zu machen suchten; denn Wartel, Hauman, Vieuxtemps, Kullak, und vor allem die Milanolla, machen einen Verein von Virtuosen aus, wie man sie wohl selten in einer Stadt (fast) gleichzeitig beisammen sehen wird. Jedoch ist der Zeitraum von 9 Monaten zu lange, als daß man ihn und jede in ihm auftauchende neue Erscheinung gründlich besprechen könnte, und welches Resultat wurde auch nach diesen 9 Monaten für die Kunst geboren? Je nun, gar keines. Man hat sich an Wartel delectirt, man hat Hauman bewundert, Vieuxtemps bedauert (seiner schlechten Geschäfte wegen), Kullak zuerst einen Platz im 7ten Himmel angewiesen und ihn später aus dem 1sten wieder herausgeworfen, man hat bei Therese Milanollo gefühlt, über sie und die andern viel Unsinn geschrieben, und sich bei allen übrigen mehr oder minder gelangweilt. Und so stehen wir gerade da, wo wir voriges Jahr standen, d. h. wir sind erschöpft, übersättigt und die Kunst hat keinen Fortschritt gemacht, woraus folgt, daß wir nichts oder wenigstens nicht viel gelernt haben. Einzig und allein Nicolai gelang es, durch seine philharmonischen Concerte Aufregung und eine Begeisterung für Beethoven hervorbringen, die erfreuliche und nachhaltige Folgen haben muß, jedoch die Sympathie, die er bei dieser Gelegenheit für sich errang, verscherzte er bald darauf durch ein Concert, in welchem er nichts — als seine Compositionen ausführen ließ. Er schreibt übrigens an einer Oper, wozu unser talentvoller Otto Prechtler den Text lieferte, sie heißt: „Bettler und König". Wie viel Bestellungen Prechtler zu effectuiren hat, können Sie daraus entnehmen, daß, nebst genannter Oper folgende Tonsetzer von ihm schon Texte erhalten haben: Hoven, das Käthchen von Heilbronn; Ad. Reichel (aus Dresden), die Braut von Venedig; Bärwald (schwedischer Hofmusikus), Estrella; und Schindelmeißer (aus Pesth), der Rächer. Ob und wo sie alle aufgeführt werden, das wissen die Götter. — Doch ich schließe, sonst wird dieser Brief ein Buch. Nächstens Mehreres und Specielleres. —

J.

Charaden- und Räthsel-Kranz.

Nr. 8.

Räthsel.

1.

Kennst du das Thal mit seinen Flammen,
Und doch bescheint es Mond und Sonne nicht?
Bald lispelt's sanft, bald schmettert's himmelan,
Und jed' Gefühl spricht es durch Töne an.
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin!
Will ich ein echter Sohn Euterpen's zieh'n.

2.

Kennst du den Berg, der sanft hinan sich zieht,
Wo jede Kunst in holder Eintracht blüht;
Und doch ist schlüpfrig-steil sein Blumenpfad,
Und bittre Frucht bringt oft die süße Saat.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! dahin!
Soll jeder Jünger nur mit Vorsicht zieh'n.

3.

Kennst du den Thron, — zwar ist er leicht erbaut,
Doch ist's ein Doppelreich, das ihm vertraut;
Und ob sein Scepter Trug mit Wahrheit eint,
Ihm huldigt stets doch nur des Schönen Freund.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! dahin!
Kann nur der reife Geist der Muse zieh'n.

4.

Kennst du das Meer, — von wildem Sturm bewegt;
Bald glatter See, der still sich kräuselnd regt,
Wo öfter Ebbe herrscht als hohe Fluth;
Bald eisig kalt, bald lau, und bald in Gluth.
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin!
Laß uns mit Geist und klugem Urtheil zieh'n.

5.

Kennst du das Haus, — es ist die kleine Welt,
Die hier sich deinem Blick entgegenstellt?
Und alle Lebensbilder, groß und klein,
Sie wechseln hier im seltsamen Verein.
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin!
Sieht man den Mann vor seinen Sorgen flieh'n.

C. G.

Auflösung des Polygramm in Nr. 46.:

1. Méhul, von ihm „Joseph in Egypten". — 2. Orpheus. — 3. Zumsteeg. Sein Name beginnt mit dem letzten Buchstaben des Alphabeths. Die vorzüglichsten von ihm componirten Balladen sind: Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, Lenore, Ritter Toggenburg. — 4. Auber. Sein Name beginnt mit dem ersten Buchstaben des Alphabets. — Rossini. — 6. Tartini, ein berühmter Geiger. Die Anekdote, daß er sein Concert auf drei Saiten fortgespielt, als ihm einst die E-Saite platzte, ist factisch. — Das Wort ist: Mozart. Die sieben Sterne über seinem Haupte sind die Opern: Entführung aus dem Serail, Don Juan, Zauberflöte, Titus, Idomeneus, Figaro, Così fan tutte.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 5. Den 17. Juli 1843.

Concerte u. Concertstücke f. Pfte m. Orch. — Brendel's Vorlesungen (Fortsetzg). — Feuilleton. —

Nichts dauert — ach und selbst die Mode macht
Sich jetzt so alt, daß die sich dran ergötzten
Nun trauernd sehn, wie's Neuste muß vergehn.

Byron.

Concerte und Concertstücke für Pianoforte mit Orchesterbegleitung.

Ferdinand Kufferath, Capriccio f. d. Pfte. m. Begl. d. Orchesters. — Op. 1. — Mit Orch. 2 Thlr. 20 Ngr. — Für Pfte. allein 22½ Ngr. — Breitkopf u. Härtel. —

Die Zeitschrift hat schon mehrere Arbeiten dieses talentvollen jungen Componisten besprochen, der einige Zeit in unserer Nähe lebte und, wenn auch kein Schüler Mendelssohn's, von ihm Rath und Belehrung erhielt. Dieser Einfluß äußert sich auch in der vorliegenden Composition unverholen, und stärker zwar als in anderen späteren, die uns mit seinem Namen zu Gesicht gekommen. Eine neue Seite der Kunst zeigt uns somit das Capriccio nicht, immerhin aber ein achtungswerthes Streben, doppelt dies in unserer Zeit, wo die meisten Claviercomponisten aus Unkenntniß des Orchestersatzes etwas ähnliches kaum hervorzubringen vermögen. Wir erinnern uns, das Capriccio hier mit Begleitung des Orchesters gehört und an der sinnigen discreten Instrumentirung uns damals erfreut zu haben. Ist, wie wir hoffen, der Componist seitdem nicht stehen geblieben, so dürfen wir immer Gediegeneres in dieser Gattung von ihm erwarten, und auch auf Anerkennung darf er rechnen; denn das Verlangen nach derartigen Compositionen wird, wie gesagt, immer dringender. Was dem Capriccio im Speciellen fehlt, ist ein anmuthiger melodischer Charakter, jener Zauber des Wohlklanges, wie er uns auch aus dem Ernste des Meisters entgegenströmt. Vielleicht trägt zum Gedrückten, Dumpfen der Wirkung auch die Tonart, Des-Dur und Cis-Moll bei; das Orchester arbeitet nun einmal in diesen und ähnlichen schwer und ungern, Jean Paul würde sagen, wie in Blechhandschuhen. Mag dies ein Wink für den jungen Tonsetzer sein, später leichtere zu wählen, wenn er wieder in Verbindung mit Orchester schreibt. Diesem eigensinnigen Ungeheuer müssen sich nun einmal in gewissen Beziehungen Alle bequemen. Mit den besten Hoffnungen für die Zukunft des Künstlers sehen wir seinen späteren Leistungen entgegen. —

W. Sterndale Bennett, Capriccio f. d. Pfte. mit Orch. — Op. 22. — Mit Orch. 2 Thlr. 10 Ngr. — Für Pfte. allein 1 Thlr. — Leipzig, bei F. Kistner. —

Dies Capriccio theilt alle Vorzüge, die wir schon so oft an den Compositionen dieses bedeutendsten aller lebenden englischen Componisten zu loben hatten. Das Eine fangen wir zu fürchten an, Bennett scheint sich immer fester in eine Manier einzuspinnen, aus der er zuletzt nicht mehr herauskommen wird. Er sagt uns seit Kurzem immer dasselbe, nur in veränderter Form; je vollkommner er die letztere zu beherrschen gelernt hat, je mehr scheint die eigentliche Erfindungskraft in ihm abzunehmen. Er müßte, seinen Kräften einen neuen Sporn zu geben, sich auf große Arbeiten werfen, auf die Symphonie, die Oper ꝛc., müßte sich vom Niedlichen, Spielerischen abwenden, der Kraft, der Leidenschaft eine Sprache finden. Vielleicht, daß dies schon ohne unser Zuthun geschehen. Wir wollen's hoffen, in

jedem Falle dankbar gegen ein Talent, das zu den echtesten der Gegenwart gehört. —

Aloys Schmitt, Brillantes Rondeau f. d. Pfte. m. Orchester. — Op. 101. — Mit Orch. 11 Fl. — Für Pfte. allein 4 Fl. — Haag, bei Beuster. —

Der Componist ist bekannt genug in seiner Seitenverwandtschaft zur Hummel'schen Schule, die auch dies Rondo auf das deutlichste verräth. Was wir in den meisten Leistungen jener finden, Correctheit, Klarheit und Fluß des Satzes, finden wir auch hier, und den Field'schen Beigeschmack, den das Rondo außerdem hat, erklärt der Autor selbst durch den Titel „Souvenir à John Field", den er seinem Werke gegeben. Eins ist uns aus ihm wieder recht klar geworden: wie sich Zeit und Ansprüche in den letzten 10 — 15 Jahren verändert haben. Das Rondo, früher gedruckt, würde sich Eingang verschafft haben; jetzt, wir fürchten, gelingt es ihm nicht. Wir sind ganz und gar über jene Halbgattung von Musik hinaus, wo der Componist den Virtuosen, und dieser jenen glänzen lassen wollte. Beethoven, der arme bespöttelte Beethoven, ja der ist's freilich, der zu fürchten war, der hat uns doch andre Begriffe von Musik beigebracht. Aber auch gute bürgerliche Prosa sei unverwehrt, wenn sie von der Bornirtheit nicht etwa der Poesie eines Unsterblichen, wie Beethoven, gleichgesetzt wird. Es geschieht auch schon seltener, die Köpfe sind heller geworden. —

Wir kommen jetzt zu den eigentlichen Concerten, oder auch Concertino's, die neuerdings erschienen, und möchten mit einem tiefen Seufzer anfangen über die Unfruchtbarkeit, die sich auf diesem Gebiete der Claviermusik zeigt, über die wenige Bedeutendheit des wenigen Erschienenen; quantitativ wie qualitativ steht es wirklich traurig um die Gattung. Ein Concertino von J. Rosenhain (Leipzig, bei F. Hofmeister) bestärkt uns in dem Verdachte, den wir schon seit einiger Zeit zu schöpfen anfingen, daß dieser nicht unbegabte Componist immer mehr nachlasse im Streben und dem unrettbaren Loos eines Routinier's mit den Jahren anheimfallen werde. Wir wissen wohl, es giebt Verhältnisse, wo sich der Künstler zu seinem Erröthen vergessen, wo er schreiben muß für Verleger und Publicum. Aber nur die drängendste Nothwendigkeit hätte hier einen Anspruch auf Nachsicht der Kritik; in jedem andern Falle wäre Schonung an unrechter Stelle. Wir haben denn über das Concertino nichts zu sagen, als es ist eine Speculationsarbeit, in jenen brillanten Flitter versteckt, wie er Wirkung macht etwa an Geburtstagen gerührter Väter talentloser Töchter; von Musik ist da keine Rede. Ueber ein Concertino von C. Czerny (Op. 650. Berlin, bei Challier) wissen wir gleichfalls nichts zu sagen. Wer so schreibt, der kann es freilich bis Opus 1000 bringen. Es gehört aber viel — Talent dazu. Von einem Concerte von Carl Mayer (Op. 70. Berlin, bei Paez) erwarteten wir gleichfalls mehr. Es enthält fast nur Passage; vielleicht daß sich in der Orchesterpartitur, die uns nicht zu Händen gekommen, manches Lobenswerthere findet, — die Clavierstimme hat uns, wie gesagt, wenig Freude gemacht. Gehen am musikalischen Himmel hier und da freundliche Zeichen auf, die eine schönere Zukunft der Kunst verheißen, so verstimmen Werke, wie dies Concert, wo alles wieder auf Mechanik und Fingerbravour hinausläuft, um das doppelte. Man spricht so oft von Verderbtheit des Publicums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Componisten-Virtuosen. Ich wüßte kein Beispiel, daß ein Publicum bei einem Beethoven'schen Concerte je eingeschlafen wäre. Hr. C. Mayer gehört zu den Besseren der galanten Schule, wir haben manchem seiner kleineren Clavierstücke, anmuthigen Miniaturgebilden, oft aufrichtiges Lob spenden müssen, mit seinem Concerte hat er aber keinen Fortschritt gezeigt. Es bleibt noch ein Concert zu besprechen übrig, von Jacques Schmitt (Op. 300. Hamburg, bei Niemeyer), das, in Erfindung weder neu, noch bedeutend, doch überall den gründlichen Mann von Fach und Talent verräth, namentlich eine würdige Form, die große dreisätzige, aufstellt, wie wir's denn bedauern würden, wenn diese letztere ganz aus der Concertmusik verschwände, weshalb jedoch irgend genialen Neuerungen nichts weniger als der Weg vertreten sein soll. Der Componist ist, wie sein Bruder Aloys, von dem wir oben sprachen, bekannt genug; sie haben manches gemein und sind wohl auch in ziemlich gleicher Schule erzogen. Außer Klarheit und Fluß des Satzes zeichnet die Compositionen von Jacques Sch. noch ein besonderer Wohlklang, und vor denen des anderen mehr Erfindungskraft der Melodie aus. Jedenfalls ist es erfreulich, einen verschollen Geglaubten wieder mit einer größeren Composition hervortreten zu sehen, und hebt sie die Gattung auch nicht auf eine höhere Stufe, so vermehrt sie sie auch nicht unnütz; im Gegentheil, man wird das Concert, etwa als Vorstudie zu Hummel'schen, jüngern Spielern mit Nutzen in die Hand geben können. Für den werthvollsten halten wir den ersten Satz, auch der Tutti's halber, die hier nicht als Flickwerk, sondern dem Ganzen organisch verwachsen erscheinen.

Dies ist denn die Ausbeute, die wir auf diesem Gebiete der Musik machten, das wichtigste, was in einem Zeitraume von über drei Jahren herausgekommen. Daß es um die Gattung traurig stehe, sagten wir oben zu viel? —

13.

F. Brendel's Vorlesungen.

(Fortsetzung.)

XIII. Charakteristik der Gluck'schen Opernmusik, eingeleitet mit vielem Allgemeinen und Philosophischen, statt dessen wir lieber mehr über die französische Musik gehört hätten, zu welcher — bemerkt der Lector — die Zeit nicht ausreiche. (Die Behauptung: Beethoven's kühne Eigenthümlichkeit bestehe in Negation des von der Natur Gebotenen, wollte mir doch etwas kühn erscheinen. Auch würde ich nicht die Melodie selbst, sondern nur deren verschiedene Handhabung und Darstellungsweise als das betrachten, was die verschiedenen Kunstrichtungen charakterisirt.) — Um der Musik Charakter zu schaffen, mußte Gluck die Melodie zertrümmern; seine wenigen, zwar herrlichen Melodieen erklingen blos verständig, schreiten steif und ohne die freie Schönheit der Phantasie einher. Das von ihm selbst musterhaft gerechtfertigte Endziel ist ihm das musikalische Drama; zuerst in der Alkeste erreicht er es 1768. Wien aber begreift ihn nicht, besser Paris, wo Lulli (der nun ziemliche Besprechung fand) ihm längst vorgearbeitet, und wo äußere Umstände ihn unterstützen. Er verdrängt Rameau's Werke, und siegt zuletzt selbst über Piccini oder das italienische Element. Seine declamatorische Oper, ein großartiges Intermezzo in der Musikgeschichte, findet keinen Nachfolger, nur Nachahmung bei Mozart und Spontini. Charakteristik der späteren Opern Gluck's, eben so richtig als ehrenvoll. Doch tadelt der Lector das Vorherrschen des Verstandes vor der Phantasie, die kalte Monotonie der Charaktere, das häufig hörbare Suchen nach dem Passenden, weshalb denn auch das Langweilige mancher Scene und die Kälte des größern Publicums sich erkläre. (Hierzu erlaube ich mir die Bemerkung, daß mir, abgesehen von den Balleten in der Armida — gegen deren Ueberzahl selbst die allgemeine Stimme sich ausspricht — weder diese, noch Iphigenia in Tauris langweilig erschienen, sobald man nur die Aufmerksamkeit wirklich spannen will. Auch geschieht wohl Händel u. A. Unrecht, wenn erst durch Gluck die Musik soll charakteristisch geworden sein; überhaupt aber würde ich Gluck auch nicht „den Uebergang zum Herrlichsten", sondern geradezu dessen „Eröffnung" nennen, da bei Mozart's Abwägung gegen Gluck Alles auf die Vorliebe für süße Melodie oder aber für schöne wahre Declamation ankommt. Im Recitativ hat Mozart viel, aber dennoch nicht Gluck'sches geleistet.) — Man sang nun des Orestes Klage um den geschiedenen Freund, und sein Entschlummern im Tempel; dann das Zankduett zwischen Achilles und Agamemnon, in dessen — wenn gleich nicht unedel gehaltenen — Recitativen doch Gluck so offenbar in seine italienische Periode zurückplumpt, daß man allenfalls an Rossini denken und die Auswahl nicht billigen konnte. Eben so entschieden erklang wie aus jener Periode und stark nach Effect haschend, des Charon's Mahnung in der Alkeste. Ein Wort über den „Sturz der Giganten", als das Hauptwerk in Gluck's erster Periode und als seinen wahren Wendepunct, erwarteten wir so vergeblich, als über die Hermannschlacht, die Gluck (wie Naumann die Ideale von Schiller) nie aufschrieb und nur seinen gewähltesten Freunden vorspielte, damit sie nicht durch die allgemeine Kunde profanirt würde. Aehnliches erzählt man auch von Tartini.

Hierauf folgte eine sehr peinliche Erklärung: die Zeit verbiete eine Berücksichtigung der „Nebenrichtungen" deutscher Musik, und es könne blos noch von Haydn, Mozart, Beethoven, und einigen Förderern des Clavierspieles die Rede sein. Das traf uns schmerzlich, und wohl Jeder fragte sich: warum Hr. Brendel nicht lieber die Zahl der Vorlesungen auf 20 erweiterte?

Heute besprach derselbe noch Clementi, diesen zweiten Schöpfer des modernen Clavierspiels, der auch schon als Jüngling alle Virtuosen (?) überflügelt, des seelenvollen Vortrages dagegen sich erst seit seinem Wettkampfe mit Mozart (1781) befleißigt habe. Zur Probe spielte Fräul. Blankmeister zwei Sätze der bekannten A-Dur-Sonate, ingleichen (jedoch minder beifällig) sogleich Mozart's C-Moll-Sonate, ohne die ihr vorausgehende Phantasie. Des Lectors Bekenntniß: „er habe diese Sonate anfangs Beethoven zuschreiben zu müssen geglaubt, und sie sei — obwohl im Adagio immer auch Längen vorkämen — unter Mozart's oft matten Clavierstücken das bedeutendste und gediegenste", erschien uns wunderlich. Denn mindestens unter den Clavierconcerten Mozart's steht doch manches an genialer Kühnheit und Schöne jener herrlichen Sonate nicht nach. *)

XIV. Zuvörderst die tröstliche Versicherung, daß dieser Lehrcurs einem künftigen, der des Bildes Detail geben werde, nur zur einleitenden und einstweiligen Skizze dienen solle. So beruhigt, übersahen wir desto lieber die Weitläufigkeit, mit welcher Deutschlands allgemeines Vorschreiten vor und in der Sturm- und Drangperiode behandelt wurde, um eine Parallele Haydn's und Mozart's einzuleiten. Diese an sich selbst brachte neben Giltigem auch viel gewaltsam Gesuchtes, ja manches Hinkende, was uns hier nicht weiter aufhalten darf. — Heiterer stimmte der Ausdruck: „Sachsen trat nun die Ehre, Schauplatz für die Weiterbildung der Musik zu sein, an Oesterreich ab". Denn wiewohl er in sofern, als der Kaiserhof diese

*) Hr. Br. sprach vielleicht von Mz.'s Stücken für Clavier allein. d. Red.

Ehre stets getheilt hatte, eine Blöße darbot, so sprach er doch endlich einmal dem Vaterlande sein gutes Recht zu.

Jetzt erst macht auch die Instrumentalmusik sich geltend, bis sie zuletzt in Beethoven's C-Moll-Symphonie „der Vereinigung der endlichen Natur mit dem Göttlichen nachstrebt". (Ob B. dabei wohl an „Göttliches" nur im mindesten gedacht? Was man doch alles in ein Werk hineindenken kann!) Ihren vollständig ausgeprägten Charakter schuf schon Haydn; doch der wahre Freiheitssinn trat erst mit Beethoven hinzu. (Ihre an Excentrisches grenzenden Ideen oder auch Naturscenen in Musik darzustellen, haben schon längst vor Beethoven die Söhne Bach's, Jomelli, Dittersdorf, Salieri, Mozart u. A. versucht.)

Nun führten die HH. Wieck (Geige), C. Kummer (Cello) und Spindler (Clavier) ein liebliches Trio von Haydn aus, das jedoch durch hastiges und kaltes Clavierspiel und durch üble Stellung des Cello den Zuhörern meist verloren ging.

Nur Deutschland konnte einen Mozart erzeugen: diesen Schöpfer einer alle Genre's umfassenden Weltmusik, welcher mit Gluck's französischem (?) Princip das Gute der Italiener verbindet, und in seiner Bildungsgeschichte jene der Musik mikrokosmisch darstellt (was mindestens nicht auf die Zeitfolge seiner Opern Anwendung erleidet). Nähere Besprechung seiner Hauptopern, besonders des Idomeneus, als der ernstesten und erhabensten, aber auch durch Längen ermüdendsten. Man singt daraus die 3 Chöre, welche die Seefahrt und des Ungeheuers Erscheinung betreffen. Dann folgten die Schimpf- und die Triumph-Arie Osmin's (der nach Hrn. Br. in dieselben aus Aerger über seine verletzte Bequemlichkeit ausbrechen soll —??, wie denn auch irrig der Originaltext der Entführung italienisch genannt wurde), etwas zu schnell, aber trefflich und zu stürmischem Beifall gesungen von Hrn. Siebert; ferner Cherubin's beide Cavatinen, von einer mir unbekannten Dame genügend ausgeführt; zuletzt das intriguenreiche köstliche Finale aus Cosi fan tutte, seit dem Aufhören der italienischen Oper ein Fremdling bei uns, daher herzlich bewillkommnet.

Aus der Geschichte des Clavierspieles trat der großartig-sentimentale Dussek auf, ohne daß jedoch seiner schroffen Uebergänge und häufigen Incorrectheit gedacht worden wäre. Ein starkes Beispiel der letzteren giebt die zweite Hälfte des Andante in dem schönen G-Moll-Quintett, welches der so selten öffentlich auftretende Meister Krägen, unter Begleitung der HH. Winterstein, Dominik, C. Kummer und Kunze, wie leicht zu erachten, meisterhaft vortrug.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

*** Aus einem Briefe aus Copenhagen v. 23sten Juni:

— Ernst und Döhler waren lange bei uns und haben sehr gefallen, besonders der Erstere, der wahres Furore gemacht. — In Capellm. Gläser haben wir einen tüchtigen, gewandten und sehr thätigen Dirigenten für die hiesige treffliche Capelle erhalten; wir hoffen von ihm, daß er auch die dänische Oper wieder zu Ehren bringt, die sonst unter der Gewalt der italienischen Oper gänzlich erliegen muß. — Das interessante periodische Musikblatt Sangfullen (der Sangvogel) von Hrn. Gebauer redigirt, mußte wegen Mangels an Theilnahme leider eingehen. — Vor Kurzem ging die einactige Operette „der Tag vor der Schlacht von Marengo" mit Musik von H. v. Löwenskiold über die Bühne. — Unsere erste Sängerin Mad. Simonsen ist auf einer Reise in Deutschland begriffen; sie wird auch Leipzig besuchen. —

*** Bazzini hat mit großem Beifall in Berlin mehrere Concerte gegeben, zuletzt auch eine Matinee, in der er u. a. ein Quartett v. Beethoven und Adagio v. Spohr spielte. Er wird von Berlin aus Hamburg, Bremen, Hannover und Braunschweig besuchen. —

Charaden- und Räthsel-Kranz.

Nr. 9.

Räthsel.

Im Kampf und Streit bin furchtbar ich dem Feind,
Wenn Kraft mit Muth und Heldensinn sich eint
Im Sacke — zwar entbrannt von Zorn und Wuth —
Da möcht' ich wohl, doch fehlet mir der Muth.
Auf's Aug' gedrückt bezeichn' ich den Contrast,
Auch sonst ein Ding, das nicht auf's andre paßt.
Als Kunstproduct bin ich ein Meteor
Und dringe in's Gemüth durch ein gebildet Ohr.

C. Gollmick.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 6. Den 20. Juli 1843.

Brendel's Vorlesungen (Schluß). — Für die Orgel. — Aus Dresden. — Feuilleton. —

— Noch haben wir keine Aesthetik der Tonkunst. Eine identische Vielfaltigkeit von Tonkünstler und Tonkenner, und von poetischen Kenner wie von Philosophen müßte sie liefern.

Jean Paul (im J. 1808).

F. Brendel's Vorlesungen.

(Schluß.)

XV. Biographie und Parallelisirung Haydn's, Mozart's und Beethoven's, des „starren Republikaners", der als Organ der Weltgeschichte, als Repräsentant des Freiheit=anstrebenden 19ten Jahrhunderts dastehe. (Mit dessen Beginn war er doch schon an 30 Jahre alt — ? —). Unter Haydn's Hauptwerken vermißten wir die „sieben Worte". Mozart, wurde unter andern bemerkt, hatte trotz seinem frühen Tode dennoch seine Aufgabe erfüllt, und bleibt gegen alle spießbürgerlichen Urtheile das vollkommenste Ideal eines Meisters der Töne. Wir fügen das herzlichste Amen hinzu. Wenn aber als Beethoven's Lehrer nur Haydn (den B. bekanntlich nur pro forma besuchte) und Albrechtsberger genannt wurden, so muß noch an Neefe und Schenk erinnert werden. Interessant waren die Parallelen der drei Meister nach ihrem Aeußeren und nach ihren Ansichten von der Liebe. Beschränkung aber leidet wohl die Behauptung: in ihnen spiegle sich der Fortgang der Menschheit von der alten Ordnung zur freien Genialität; denn Haydn gerade war ja einer der gewaltigsten Neuerer, und trug keineswegs den Zopf seiner Jugendzeit. — Mozart, wurde bemerkt, bestritt die Möglichkeit, daß ein Evangelischer den Sinn der Agnus-Worte genügend darstellen könne. Hierzu muß bemerkt werden, daß mit den Agnus-Sätzen innigst zu rühren Niemand weiter so gelungen ist, als dem evangelischen Naumann. Und Rührung ist doch wohl, nicht aber weder Glanz noch Erschütterung, dabei die wahre Aufgabe. — Irrig nur hätte man Beethoven's spätere Bizarrerie von seiner Taubheit abgeleitet; doch habe sie allerdings ihn verdüstert und destomehr dahin gewiesen, seine inneren Kämpfe in Tönen zu schildern, im Gegensatze gegen Mozart, welcher Negation weder suchte noch mied, und (wie Göthe im Faust) alles Politische ausschloß, überhaupt aus dem Individuellen nicht herausgeht. Deshalb interessire auch Auber's Stumme electrischer als irgend eine Mozart'sche Oper (den Musik=Freund???). Beethoven hingegen, unsers Jahrhunderts (scil. bis jetzt) größter musikalischer Erfinder, folgte schaffend der bewegten Zeit, und erscheint daher zuerst in der Eroica (scil. als Symphonieensetzer) originell; in C=Moll male er Napoleons Allgewalt, in A=Dur den allgemeinen Frieden (??), in D=Moll prophetisch das Jahr 1830, wo denn auch erst seine rechte Würdigung (was wird Rochlitz'ns Geist dazu sprechen?) begonnen habe, nachdem man von Rossini, dem „Componisten der Restauration", abgelassen. (So zeigte sich denn auch hier wieder, welche Streiche dem Lector seine Vorliebe für das, was aus subjectiven, aus aprioristischen, aus psychologischen und ästhetischen Gründen richtig ist, spielt; sie verleitet ihn, gleich den Hegelianern das Richtige mit dem Wahren zu identificiren, während beides doch oft himmelweit aus einander liegt.)

XVI. Das Spiel der Gleichnisse wird fortgesetzt; selbst mit dem aufsteigenden thierischen Organismus muß das berühmte Kleeblatt sich verglichen sehen; mich wunderte nur, nicht geradezu Haydn einen fidelen Maikäfer, Mozart einen schlanken Goldfisch, und Beethoven einen Greifgeier genannt zu hören. Man vergesse doch nicht, daß diese Meister sich selbst ganz anders taxirten; daß keiner derselben Händel erreicht zu haben sich schmeichelte; daß Haydn selbst die Bach's, und Mozart Has=

sen, Gluck und Durante über sich erkannte. Weit befriedigender erschien die Besprechung von Beethoven's Werken, besonders der letzten Periode seiner steten dramatischen Bewegtheit und seiner Bizarrerie. In der Jetztwelt halte Mendelssohn noch am festesten an der gefälligen organischen Gliederung der Früheren, während Schumann die Phantasie ganz frei und novellistisch walten lasse; Berlioz verirre sich zur Carricatur. Die leidige Etude solle nur die mangelnde Kraft, das Heterogene zur Einheit zu verbinden, bemänteln; darüber mehr in einem andern Cursus!

Es folgte Mozart's liebliches A = Dur = Concert, leider in neuer Weise und ausdruckslos gespielt, in den beiden letzten Sätzen fast abgejagt. Was damals presto hieß, ist jetzt blos allegro.

Von Gluck's Weise ging Mozart zurück zu dem, doch des Ausdruckes nicht entbehrenden Bravourgesange (also zu dem „ziemlich oberflächlichen" Hasse; aber duo cum faciunt idem, non est idem); dies zur Bevorwortung einiger Nummern aus der Entführung. Zwar mit Anstrengung, aber mit gewohnter Kunstfertigkeit, gab Fräul. Veltheim uns die B = Arie; die Introduction mit dem Zankduett (offenbar in Hasse's Styl gesetzt, und mit seiner komischen Fugirung drastisch wirkend) sangen recht gut die HH. Bielziczky und Siebert. — Dann folgte Beethoven's berühmte Sonate, Op. 54., eingeleitet mit Hoffmann's Deutung durch die bekannte Roßtrappen = Mähr; nicht zwar kräftig genug, übrigens dagegen sehr brav und eindringlich vorgetragen von Fräul. Tautmann aus Petersburg, einer Schülerin von Field. Hiernächst ertönten Beethoven's Sehnsucht nach Italien, und der Wachtelschlag, beide durch Fräul. Veltheim; endlich dessen unübertreffliche Clavierphantasie mit dem Chore, wobei Hr. Hartung das Orchester vortrefflich zusammenhielt, und Fräul. Veltheim jedem Wanken des Chors vorbeugte. Der Principalstimme — um ganz offen zu sprechen — hörten wir zwar einst durch Hrn. HO. Schneider noch mehr Geltung und Nuance geben; es soll und kann aber dieses das höchst gewandte, delikate und fertige Spiel des Hrn. Eberwein keineswegs herabsetzen, und in den allgemeinen lauten Beifall habe ich herzlichst mit eingestimmt.

Früher noch nahm Hr. Brendel Abschied, nicht ohne seine anfängliche Unbekanntschaft mit einigen Ortsverhältnissen (ich wüßte jedoch nicht, daß diese zu einem gegründeten Anstoß Ursache gegeben hätte) zu entschuldigen, und nicht ohne einen lang nachhallenden dankbaren Beifall der Zuhörer, den ich selbst von Herzen theile, während ich gleichwohl meinem Wunsche, Hrn. Brendel's Vorlesungen einst gedruckt zu sehen, die Bedingung hinzufügen muß, daß der ganze historische Stoff nochmals durchgearbeitet, gleichförmiger behandelt, und mit Philosophemen minder beschwert werden möge. Auch ich scheide vom verehrten Lector mit der Versicherung inniger Dankbarkeit für sechszehn genußreiche Abende.

Albert Schiffner.

Für die Orgel.

A. G. Ritter, Tonstücke für die Orgel zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. 3 Hefte à 30 Xr. — Rudolstadt, G. Müller. —

Was dieser allgemeine Titel nicht aussagt, was aber aus der Anlage und dem Verhältniß der einzelnen Hefte hervorgeht, ist, daß dem Ganzen ein instructiver Plan zu Grunde liegt, unbeschadet der Anwendbarkeit der einzelnen Stücke für den gottesdienstlichen Gebrauch. Jedes der 3 Hefte enthält 12 Vorspiele, und zwar das 1ste zu Chorälen in den alten Kirchentonarten, das 2te und 3te Vorspiele „in leitereignen Tönen der Molltonarten", theils mit Rücksicht auf bestimmte Choralmelodieen, theils ohne diese specielle Rücksicht. Sie sind sämmtlich von sehr zweckmäßiger, d. h. sehr geringer formeller Ausdehnung und hinlänglich leichter Ausführbarkeit. Dabei gefällt mir, daß sie nicht, wie so viele auf ähnliche Zwecke ausgehende, sogenannte „melodiöse" Orgelstücke, mit jener süßlichen Sentimentalität, die der Orgel und Kirche gleich unwürdig, behaftet sind. Sie haben vielmehr in Harmonik und Stimmenführung einen gesunden Kern, und sind daher nicht blos für die Herren Schwachmatici unter meinen verehrten Collegen empfehlenswerth, sondern es wird auch mancher gereiftere Organist zu Zeiten gern nach ihnen greifen, um das eine oder andere zu benutzen; denn Alles aus dem Aermel zu schütteln, hat auch für den Geübtesten sein Beschwerliches und Mißliches, ist wenigstens einseitig, und Großartiges, Kunstreiches nicht überall am Platze. Daß der Componist die gebräuchlichsten Schwächen vieler unserer geschätzten Kunst = und Amtsbrüder kennt, beweist unter andern, daß er gleich das erste Heft den alten Kirchentonarten (auch in verschiedenen Transpositionen) widmete. Nur wäre es rathsam gewesen, die gebräuchlichsten dahin gehörenden Choralmelodieen namhaft zu machen. Für die, doch jedenfalls berechnete Fortsetzung würde ich geradezu noch ein gleiches Heft und dann überhaupt auch noch einige breiter ausgeführte Stücke in Vorschlag bringen. —

W. Körner, Der Orgelfreund. — Erfurt, W. Körner. à Band 1 Thlr. Subscript. 2 Thlr. Ladenpr., jedes Heft ¼ Thlr. —

Von dieser periodischen Sammlung, die bereits wiederholt besprochen wurde, liegt uns nun der vollständige 2te Band und das 1ste Heft des 3ten vor. Im Wesentlichen verfolgt das Werk ähnliche Plane wie das zuvor besprochene, doch in viel erweiterterem Maße. Zunächst hauptsächlich für den Gottesdienst berechnete und instructive Sachen berücksichtigend, bringt es doch auch Manches, was auf einer minder dienstbaren, künstlerischen Basis fußt; darunter manches ältere Werk, das theils im Handel vergriffen, theils noch gar nicht gedruckt war, auch einiges Arrangirte. Von bekannten älteren und neueren Namen stoßen uns namentlich folgende auf: Armsdorf, Händel, Fischer, Giamb. Martini, Pachelbel, Krebs, Kittel, Marpurg, Tag, Wedemann, Töpfer, Becker, Körner, Böhner, Börner, Stolze, Liebau, Pietsch, Meister, Kühnstedt, Höpner u. A. Größere Stücke liefert namentlich: Engel, Baake, Gäbler, Pitsch, Volkmar, Börner, Töpfer (außer älteren wie Krebs, Buttstedt u. A.). Auch unser guter Freund, D. Lorenz, ist mit einem Trio, dem Vorläufer einer Reihe Vorspiele, Trio's, Fugen, repräsentirt. — — Nur Einer fehlt noch, Einer! — ich meine nicht C. Czerny. —

Hans Grobgedakt.

Aus Dresden.

Das zweite Männergesangfest am 6ten u. 7ten Juli.

Wenn ich es unternehme, über den Hergang dieses zweiten Männergesangfestes Einiges zu veröffentlichen, so geschieht es größtentheils aus dem Grunde, weil zu vermuthen steht, daß von mehreren Berichterstattern das Musikalische, welches einem Gesangfeste die eigentliche Färbung giebt, entweder gar nicht berücksichtigt, oder doch zu sehr in den Hintergrund geworfen werden könnte.

Es sei mir daher erlaubt, zunächst die Hauptpuncte des ersten Festtages in der Kürze zu erwähnen. Nachdem namlich am 6ten Juli früh von 8 Uhr mit sämmtlichen Sängerchören die Hauptprobe zu dem Nachmittags von 4 Uhr an stattfindenden Concerte in hiesiger Frauenkirche gehalten worden war, ging das letztere in Gegenwart beider Majestäten und eines sehr zahlreich versammelten Publicums vor sich. Den Anfang machte der Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr' ꝛc.", welcher von dem Schullehrer Müller, z. Z. Dirigent des Orpheusvereines, geleitet wurde. Darauf folgte ein Requiem von L. Cherubini (D=Moll) und vom Capellmeister Reissiger dirigirt. Dieses an schönen Effecten reiche Musikstück wurde von den gesammten Sängern und Instrumentalisten (beinahe 1000 an der Zahl) mit solcher Aufmerksamkeit und Präcision vorgetragen, daß es einen großen Eindruck auf die Zuhörer kaum verfehlen konnte. Ihm folgte eine Hymne für 2 vierstimmige Männerchöre von F. Schneider. Die großartige Einfachheit dieser Composition, so wie die höchst gelungene Ausführung derselben unter Leitung des Componisten selbst, machten diese Nummer zu einer der glanz= und eindrucksvollsten des Concerts. Darauf wurde wiederum unter Direction des Componisten eine Hymne von C. G. Reissiger von den Männerchören allein gesungen. Die Ausführung derselben war im Ganzen gut und nur in den bewegteren Sätzen, z. B. im Fugensatze, etwas schwankend und unsicher im Tacte, was theils durch die wenigen Gesangproben, theils durch die große Hitze des Tages entschuldigt werden mag. Das „Abendmahl der Apostel" von Rich. Wagner machte den Schluß der Concertnummern. Capellmeister Wagner hatte diese Composition eigens für dieses Concert geschrieben und sie, obgleich in mehrfacher Hinsicht höchst genial, doch für die Singstimmen zu schwer und unpassend gesetzt, weshalb sie, zumal in Verbindung mit dem schon angegebenen Grunde der zu wenigen Proben, wenigstens von den Chören nicht mit der Accuratesse ausgeführt werden konnte, als sonst wohl zu erwarten war.

Somit war die Hauptsache des ersten Festtages zu Ende, und es bereiteten sich die Sänger zum zweiten Tage und zunächst zur Wasserfahrt nach Blasewitz vor. Diese ging denn auch am andern Morgen um 9 Uhr vor sich. An der Elbbrücke wurden vor der Abfahrt erst folgende Lieder im allgemeinen Chor gesungen: a) „Ins Freie" von Weismann und Stunz, ein kräftiger, schöner Gesang; b) „Liedesfreiheit" von H. Marschner, ein tüchtiges deutsches Lied, c) „Das freie Wort" von Herwegh und Müller, ein bekanntes schönes Gedicht, an welches sich Hr. Müller mit seinen Noten gar nicht hätte wagen sollen, da er mehr für das Tändelnde und Seichte Talent zu haben scheint; d) „Wo möcht' ich sein?" von Wolf und Zöllner, schön in jeder Hinsicht, und e) „Schifferlied" von Gebauer, eine Musik, durch welche der Dilettant beinahe aus jeder Note guckt. Nach Beendigung dieser Gesänge, die sämmtlich wegen der unpassenden Aufstellung der Schiffe und der Nichtsichtbarkeit des Tactschlagenden nicht gut ausgeführt werden konnten, ging die Fahrt unter abwechselndem Gesange der einzelnen Chöre weiter bis Blasewitz. Dort angelangt, stimmten alle Chöre zuerst „das deutsche Lied" von Weismann und Kalliwoda, dann „Jägers Lust" von Wolf und Reissiger an, die beide sich des Beifalls der Zuhörer erfreuten. Die hierauf folgenden Wechselgesänge trugen einzeln vor: 1) der Orpheus, 2) der Chor von der Unterelbe, 3) der Chor aus dem

Erzgebirge, 4) der Chor aus den Muldenthälern, 5) die Dresdner Liedertafel, 6) der Chor aus der Lausitz, 7) der Chor aus der Lausitz und vom rechten Elbufer, 8) der Chor von der Oberelbe, und 9) der Dresdner Liederkranz mit den Sängervereinen aus der nächsten Umgegend Dresdens. Den Ruhm des besten Chores trug in diesem Wettkampfe der Dresdner Liederkranz davon. Die von ihm gewählten Gesänge wurden vom Publicum stürmisch und allgemein da capo verlangt, was auch trotz der zu heftigen Einwendungen des Festordners, Hrn. Prof. Löwe, welche beinahe zu Excessen zwischen demselben und dem Publicum geführt hätten, mit erhöhter Freudigkeit gewährt wurde. Nach dem Schlusse der Wechselgesänge folgte im allgemeinen Chor das sehr entsprechende „Vaterlandslied" von Otto d. j. und Otto d. ä., worauf die Sänger die Rückfahrt unter Gesang und Fröhlichkeit antraten. An der Elbbrücke wurden wiederum vom allgemeinen Chor gesungen: a) „das Losungswort" von Bürkhold und Naumann, ein Lied, welches durchaus unwürdig war, in die Reihe der vorhergehenden und nächstfolgenden schönen Gesänge aufgenommen zu werden, b) „Vaterlandslied" von Rinne und F. Marschner, c) „Abendlied" von Göthe, Falk und Kuhlau, und d) ein untergelegter Text zu C. M. v. Weber's herrlichem Liede: „Singet dem Gesang zu Ehren". Unter diesen letztern Gesängen veranlaßte namentlich das unter a) aufgeführte Lied nochmals das lebhafte Bedauern, daß man so vieles Schlechte unter das Gute gemischt hatte, und daß man vorzüglich bei der Wahl der allgemeinen Gesänge mit so vieler Unkenntniß und Parteilichkeit zu Werke gegangen war. — Nach der Ausschiffung begaben sich die Sänger in das Hotel de Pologne zum Festmahle, welches Begebniß, da es in musikalischer Beziehung nichts Erwähnenswerthes darbot, diesem Berichte zum Schlußstein dienen mag. —

Dresden, am 11ten Juli 1843.

C. F. Adam.

Feuilleton.

*** Aus Tübingen meldet man uns: — Am 24sten Juni wurde hier das jährliche schwäbische Liederfest gefeiert. Zur Einleitung des Festes diente am Vorabende desselben die Aufführung des Oratoriums „Christi Himmelfahrt" von Neukomm durch den Oratorienverein. Die Gesammtaufführung der Männerchöre (unter welchen Weber's Turnierbankett herauszuheben ist), durch mehr als 1800 Sänger aus allen Theilen des Landes fand unter MD. Silcher's Leitung theils in der Kirche, theils im Freien, in dem sehr geräumigen Schloßhofe, Statt, und darf unter den obwaltenden Verhältnissen, welche z. B. keine vorherige allgemeine Probe gestatten, mit Recht als sehr gelungen und als alle früher bei uns gehörten Productionen der Art übertreffend bezeichnet werden. —

*** Hrn. Dr. E. Krüger, dem die Zeitschrift schon so viele gediegene Aufsätze verdankt, haben wir jüngst auch von anderer Seite kennen und schätzen gelernt. Er ließ sich vor einigen Musikfreunden auf den Orgeln der Thomas- und Nicolaikirche hören und zeigte sich als trefflicher Spieler namentlich in mehreren der schwierigsten Stücke von Seb. Bach, für welchen seltenen Genuß wir ihm unsern Dank noch in die Ferne nachschicken. —

*** In der letzten Sitzung der Berliner Akademie der Künste wurden Rossini und Dr. Kastner in Paris zu ordentlichen Mitgliedern, Hr. Hofrath Kiesewetter in Wien zum Ehrenmitglied erwählt. — Hr. MD. Rungenhagen in Berlin hat das Patent als Professor der Musik erhalten. — Die HH. J. d'Ortigue, mus. Schriftsteller, und Girard, Orchesterdirigent an der Opéra comique in Paris, sind zu Rittern der Ehrenlegion ernannt worden. —

*** Aus Hamburg schreibt man uns: — Zu der von Hrn. Groß angelegten großen Tonhalle ist bereits der Grund gelegt worden; sie ist auf Actien gegründet, die in ziemlich kurzer Zeit zusammenkamen. Der Volksgesangverein des Hrn. Groß soll jetzt 1026 Mitglieder zählen. —

*** Mad. Pauline Garcia-Viardot wird auf ihrer Rückreise von Wien nach Paris in diesen Tagen in Leipzig erwartet. —

Geschäftsnotizen. Mai. 5. Naumburg, v. S. — Bremen, v. H. — Darmstadt, v. M. — 6. Berlin, Anonym. — Schlebusch, v. v. Z. — Haag, v. B. — 7. Wien, v. B. — 12. Niederzwönitz, v. K. — Copenhagen, v. G. — Dresden, v. W. — 14. Paris, v. H. — 19. Frankfurt, v. G. — 20. Emden, v. K. — 22. Berlin, v. A. L. — 23. Bautzen, v. W. — London, v. M. — Nordhausen, v. S. — 28. Emden, v. K. — 29. Copenhagen, v. O. u. H. Frdl. Gruß. — 31. Zürich, v. S. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierbei Titel und Inhaltsverzeichniß zum XVIIIten Bande.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 7. Den 24. Juli 1843.

Das rheinische Musikfest. — Aus Danzig. —

— Wer unerregt,
Wenn Künstler singen und Saiten klingen,
Ist taub an Ohren und krank geboren.

Tscherning.

Das rheinische Pfingstfest.

„Das fröhliche Fest" war dieses Jahr gekommen, ohne daß der Himmel es im mindesten begünstigt hätte, eine Schauer trieb die andere, Gewitter entluden sich auf Gewitter und sandten Hagelgüsse und Sündfluthen über die in Seen umgewandelten Auen. Dennoch war die Zahl der Fremden, welche sich in diesem Jahre in Aachen schaarten, nicht unbedeutend, da die verschiedenen Eisenbahnen die rheinischen und belgischen Tonfreunde mit möglichster Schnelle und Sicherheit auf den Vereinigungspunct brachten. Die Wahl der aufgeführten Gegenstände war lobenswerth in jeder Hinsicht; als besonders zweckmäßig verdient erwähnt zu werden, daß Aachen hier den Rheinstädten vorangegangen, auch ein kirchliches Werk, ein Werk der alten Zeit: das Magnificat von Durante, zur Aufführung zu bringen. Händel's Simson war schon mehrmals auf rheinischen Concerten gehört worden, noch kurz vorher in Köln, gleichsam als Studie, gegeben worden, glänzte aber nichtsdestoweniger allen Hörern mit überraschender Neuheit entgegen, und Allen ward hier, als ob die ewige Kraft der Doppelchöre hier zum erstenmale aufgegangen sei. Andere Rheinstädte haben zahlreichere Gesangchöre wohl früher aufgestellt, aber was die Eingeübtheit, den Geist dieser Chöre betrifft, so herrschte nur eine Stimme, daß Aachen alles übertroffen, was der rheinische Dreistädte-Verein bisher geleistet habe. Gewaltig und glänzend waren die Frauenstimmen, von übermenschlicher Kraft die Männerstimmen, und alle griffen mit solcher Genauigkeit in einander, waren aller Abstufungen in Stärke und Sanftheit des Tones so augenblicklich und pünctlich fähig, als ob alle Sänger nur Pfeiffen einer Orgel gewesen, welche von einem einzigen Meister angeregt würde. Die Sologesänge waren dazu besetzt wie sie nur erwünscht werden konnten, indem Frau Fischer-Achten, Fräul. Sophie Schloß, Hr. Tichatschek und Hr. Pischek sich in den betreffenden Gesangpartien zu den alten wohlverdienten Kränzen, vollblühende neue erworben. Oft ist schon von Tonverständigen die Frage aufgeworfen: ob die Tafelrunde den Gesang überhaupt fördere, oder ob er nicht gar schädlich zurückwirke? Hier in Aachen hätte sich jeder Frager die Antwort, und zum Vortheil der Liedertafel, holen können; nur durch dieselbe scheint die Bildung so vieler kräftigen Stimmen möglich gewesen zu sein, die das ganze Rheinland vielleicht in noch höherem Maße hinreißen, als sie Belgien hinrissen, da die Tafelrunde vorlängst dort eine Gasttafel feierte.

Zu den beiden großen Gesangwerken, welche zwei Musikperioden charakterisiren können, kam am ersten Tage noch das dritte einer dritten Periode, die Symphonie Mozart's. — Wenn Tonkundige die Schöpfungen Mozart's den Beethoven'schen oder umgekehrt diese jenen unterordnen wollen, versündigen sie sich an denselben, urtheilen entweder nach ihrer augenblicklichen Stimmung oder dem letzten Gehör; beide bewegen sich in ganz verschiedenen Zonen, lassen sich durchaus nicht, oder nur durch ein drittes mit einander vergleichen. Wenn es erlaubt ist, im Bilde das Unerfaßbare auszudrücken, so schweben die Mozart'schen Schöpfungen der Seele entgegen wie wonnevolle Blütheneilande auf klarem blauen Meere, unter und über ihnen ist perlendes Himmelblau; das Auge schwebt mit

Gedankenschnelle um die seligen Küsten, bringt in alle reizenden Buchten, in die grüne von Wunderblüthen erhellte Nacht himmelanstrebender Palmen, und entdeckt sich, in Entzücken zerfließend, eine ganz eigene neue Welt zauberischer Huldgestalten, wogegen mir die Beethoven'sche Kunst wie eine Alpenwelt vorkommt, in welcher man oft mit Mühen zu kämpfen hat, aber sich am Ziele umringt sieht von herrlichen Alpenrosen, aufschaut zu hehren Gletschern und Lawinen. Nicht das Ganze läßt sich übersehen und durchdringen; wie hoch man steht, immer ragen noch Gipfel zu Häupten und lassen neue reizende Thale und Eisgefilde erahnen! —

Was die Ausführung des Orchesters betrifft, so konnte man durchgängig damit zufrieden sein, obwohl der gesangliche Theil bei weitem überwog, das Orchester in andern Rheinstädten durch einzelne Lichter als Reigenführer schon glänzender besetzt gewesen war. Mozart wie Beethoven wurden von dem Lenker des Festes, Hrn. Reissiger, nach Gebühr aufgegriffen, und fanden ein lenksames Zusammenspiel. Eben so glänzend wie die Gesangwerke des ersten Tages, fielen jene des zweiten aus, jenes von Cherubini, wie das von Reissiger, dem durch die Anwesenheit des genannten Meisters noch ein eigener Reiz anflog. Ein Gesangquartett in letzterem ward mit Recht die Perle des Tages genannt. Eine Ouverture von Turani, dem Aachener Musikdirector, wollte weniger gefallen und brachte wieder die vor'm Jahr in Düsseldorf schon angeregte Frage zur Sprache: ob es sich gezieme, Werke neuester Meister, die als solche noch nicht vollkommen anerkannt seien, mit solchen Kräften zur Aufführung zu bringen. Besser wäre es in der That, einen dritten oder vierten Tag als Tag der Versuche festzustellen, welcher den aufstrebenden Geistern der Gegenwart gehörigen Spielraum bieten könnte, ohne die bekannten der Vorwelt zu beeinträchtigen. In Aachen erlebten wir einen solchen dritten Tag, der aber hier blos dem deutschen Liede gewidmet war. Vor'm Jahr hatten in Düsseldorf Mendelssohn, Fräul. Schloß, Frau Pirscher sich als Virtuosen gezeigt, den Tonfreunden den Genuß bereitet, sie in ihren Einzelleistungen zu vernehmen; aus diesem Auftreten war hier nur ein Liederkranz gefolgert worden, und zwar einer „mit Worten", welcher durch die Ouverture zur Mozart'schen Zauberflöte, wie durch einige Prachtchöre des ersten Tages, die auf allseitiges Verlangen zum zweitenmal ertönten, eingefaßt wurden. Die Zauberflöte-Ouverture konnte ihre schlagende Wirkung diesmal nicht machen, weil unseligerweise die Geiger unter sich uneins wurden, und in den fugirten Stellen nicht im gehörigen Augenblicke einfielen, die Chöre aber machten die Fehler wieder gut, wetzten die Scharten aus und ergriffen wie Begeisterte die Zügel. Die ganze Folge von Liedern aber, funfzehn waren angezeigt, und noch mehr wurden vorgetragen, wollte nicht behagen. Zuerst ist ein Mißstand, von solch' ungeheuerm Orchester herab, aus solchem Schwalle von Künstlern eine Einzelstimme zu vernehmen, ein Clavier klimpern zu hören. Das erste Lied wird freilich durch den Contrast um so pikanter klingen, wenn aber das zweite, das dritte verklungen ist, wird dem Hörer schon klar sein, daß eben diese Gattung nur für den Saal, nicht für solche Festvorstellung geschaffen sei. Ueberdies waren die meisten Stimmen nicht der Art, daß sie in solchem Wettstreite hätten auftreten sollen, waren manche Stimmen wohl für den Saal, aber nicht für diese Volksversammlung geeignet. Viel zweckmäßiger würde es gewesen sein, wenn der Liedervortrag mit anderem Spiele abgewechselt hätte, wenn einige der geigenden Künstler mit einem Vortrage aufgetreten wären, wenn Hartmann aus Köln, Paques der Violoncellist aus Brüssel, oder der vielbelobte Oboer sich in einem kurzen Prunksatze bewährt hätten. Geschehenes läßt sich nicht ungeschehen machen; mögen aber die Ordnerausschüsse für die kommenden Festjahre bedenken und erwägen, daß nicht eine ähnliche Abspannung eintritt, wie hier nach den zwanzig Gesängen. Bravo wurde zwar noch fleißig gerufen, geklatscht dazu, aber mehr aus Hohn, denn in vollem Ernste. Selbst Formes, der doch am Rheine als vorzüglicher Sänger bekannt und anerkannt ist, konnte nach all' den Liedern mit seinem Mozart'schen „In diesen heil'gen Hallen" keine Wirkung mehr hervorbringen, so abgemattet und ermüdet war die Hörerschaft geworden. — Eine eigene Erscheinung bildeten in allen drei Concerten die belgischen und französischen Gäste, für welche hinwiederum das Musikfest, wenigstens die Zusammenstellung desselben, eine eigene Erscheinung gewesen sein muß. Im Ganzen dürften aber Beethoven und mehr noch Händel auf dieselben keinen solchen Eindruck wie auf die deutschen Hörer hervorgebracht haben, obgleich letzteren deren Werke bekannter, sogar vertrauter waren; an den vielen Vorspielen und Schnörkeln dieser Fremden in den Pausen zwischen den einzelnen Aufführungen, wie nach ihren Mienen und flüchtigen Aeußerungen zu schließen, hätten sie wohl mehr für eine moderne Sinfonie monstre oder Oratoire monstre übrig gehabt, wenn nicht gar das lebhaftere Talent, das sie vor dem Deutschen voraushaben, uns täuschte.

Am Schlusse des Festes wurde der Festlenker Reissiger von den Frauen und Sängerinnen festlich bekränzt, und demselben unter Jubel und Lebehoch gedankt. Es ist dieser Dank, diese Bekränzung zwar beinahe stehende Sitte am Rheine geworden, die sich aber wohl nur daher schreibt, weil die Rheinländer zu ihrer Leiterschaft nur die ersten und tüchtigsten, des bedeutenden Kranzes würdige Künstler berufen haben. Selten ist einem unbedeutenden Manne diese Auszeichnung zu

Theil geworden, deren ein Spohr, Mendelssohn, Fr. Schneider und Ries sich erfreut hat, und so mag auch Reissiger den rheinischen Kranz, der ihm unter allgemeinem Zuruf, durch kein Ränkespiel zugesprochen worden, in der Ueberzeugung aufbewahren, daß man ihn auch hier zu schätzen wisse. —

Was Aachen sonst Schönes bietet, den Gästen den Aufenthalt angenehm zu machen, braucht diesmal nicht besprochen zu werden, da der Regen keinen Ausflug zuließ, da die schöne Natur, wie schön sie immer sein mag, so gut als nicht vorhanden war; desto besuchter war die Spielhölle. Leider sandte sie auch viele Tonkünstler und Tonfreunde gerupft heim, wurde der schöne Eindruck des Festes theilweise durch die Schmach zerstört, daß solche sittenlose Anstalten noch auf deutschem Boden Raum finden, nachdem sie schon Jahrelang aus Frankreich, dem wir doch nicht geneigt sind einen höheren sittlichen Werth einzuräumen, verbannt worden. Giebt es keine Stimme aus Aachen, welche sich gegen diesen Frevel erhöbe? Reicht keine Aachener Bittschrift in dieser Beziehung bis in die rheinische Ständekammer? Findet kein Aachener Bürger deshalb Zugang zum Throne? — Ist nicht die Ehre der Stadt hier im Spiele, der jeder Deutsche gewißlich sonst gern Ehre wiederfahren lassen möchte? —

Ein Kölner.

Aus Danzig.

Mitte Juni.

[Mad. Schröder-Devrient. — Das Musikfest in Marienburg.]

Wenn ich meine der verehrl. Redaction schon im vorigen Jahre gegebene Zusage, von Zeit zu Zeit musikalische Artikel für Ihre Zeitschrift zu liefern, erst jetzt zu erfüllen anfange, so mögen Sie das der großen Rührigkeit unserer Oper in diesem Winter zu gute halten, deren Leistungen zu besprechen für einen Musiker, der am Ende doch lieber Notenköpfe, als Buchstaben hinmalt, nichts Kleines ist und ihm einen schönen Theil kostbarer Zeit raubt. Unter solchen Umständen — unsere Operngesellschaft dehnte ihre Vorstellungen in Folge des Gastspiels des Hrn. Eicke aus Berlin und der herrlichen Schröder-Devrient, die uns etwas lange schmachten ließ, bis weit in die schöne Jahreszeit hinaus — hatte ich vollauf zu thun, um meinen Verpflichtungen als Opern-Referent möglichst genügend nachzukommen, und mochte an ein weiteres Schriftstellern nicht denken. Doch die schönen (für den Kritiker zuweilen bösen) Tage von Aranjuez sind nun vorüber, und ich mache sogleich Anstalt, bei d. n. Zeitschr. f. Musik zu debutiren.

Die Genialität der Schröder-Devrient schlug gleich einem Blitze in die sonst eben nicht sehr leicht zu entzündenden Herzen der Danziger ein, und setzte Alles in Feuer und Flammen. Die große Künstlerin erregte hier einen Enthusiasmus, wie man ihn in einer nördlichen Seestadt wahrlich nicht gesucht hätte; nicht allein, daß es in der letzten Vorstellung Blumen und Gedichte regnete — es kam sogar zu einem Fackelzug, mit dem man der kunstreichen Nachtigall aus dem Theater gar festlich heimleuchtete. Die gefeierte Künstlerin ließ uns in zehn Vorstellungen ihren strahlenden Glanz als dramatische Sängerin bewundern, und trat auf: als Romeo (2 Mal), als Fidelio (2 Mal), als Lukrezia Borgia (2 Mal), sodann einmal als Donna Anna, als Norma und als Desdemona. Die letzte Vorstellung brachte Bruchstücke aus ihren großartigsten Kunstgebilden: das Schlußduett des 1sten Actes und den ganzen 2ten Act aus Romeo und Julia, die 2te Hälfte des letzten Actes aus Norma, und vorher entzückte sie jedes Herz durch den wundervollen Vortrag Schubert'scher Lieder: des Erlkönigs, Trockne Blumen, Ungeduld, und des Schottischen Liedes von C. M. v. Weber. Genial war die Auffassung des Erlkönigs, die Wirkung eine durchaus dramatische. Man glaubte zwei Stimmen zu vernehmen, bald den Erlkönig in süßlockender Schmeichelrede, bald das in leisen Schauern erbebende Kind, dessen steigende Angst, die bei der Stelle: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!" zum Ausdruck des höchsten Entsetzens wird, von der Künstlerin wahrhaft erschütternd ausgedrückt wurde und mit eisiger Kälte in des Hörers Seele griff.

Das Schottische Lied von Weber machte durch eine ungekünstelte, liebenswürdige Naivität den freundlichsten Eindruck, und in der Schubert'schen „Ungeduld" wußte die sinnige Künstlerin das hastige Treiben und Drängen des Ungeduldigen, leise an das Humoristische streifend, eben so originell als glücklich zu schildern. Es ist wirklich wunderbar, was Mad. Schröder-Devrient aus ihrer Stimme zu machen weiß, welcher Nuancirung und Modulation jeder ihrer Töne fähig ist. Besonders köstlich ist das Anschwellen des Tones, so wie das Verhallen desselben bis zum leisesten Hauch. Diese Vollendung des Gesanges entschädigt für abnehmende Jugendfrische der Stimme, welche man in der etwas matten, klanglosen Tiefe und in der nur mit Anstrengung gewonnenen Höhe vermißt; dagegen sind die Mitteltöne noch von außerordentlicher Schönheit und voll köstlichem Schmelz. — Wie groß und einzig die Künstlerin im Fidelio dasteht, weiß die halbe Welt. Hätte Beethoven bei der ersten Aufführung seiner Oper in Wien das Glück gehabt, für den Fidelio eine Repräsentantin zu besitzen, die, wie Mad. S.-Devrient, mit so innigem Verständniß in den Geist der Musik eingedrungen

wäre, die mit solcher Liebe und Treue, mit solcher Begeisterung für deutsche Tonkunst die göttlichen Ideen des unsterblichen Meisters in sich aufgenommen und ausgeströmt hätte aus der Fülle der tiefsten Seele: dann wäre das Werk, welches jetzt als Stern erster Größe am Himmel der dramatischen Tonkunst prangt und noch von den spätesten Nachkommen bewundert werden wird, nicht mit der Lauheit und Kälte aufgenommen worden, welche die betrübende Erfahrung bewahrheitet, daß großartige, geniale Werke, die durch ihre Eigenthümlichkeiten und neue Kunstformen der Zeit voranzueilen scheinen, erst nach dem Tode ihrer Erschaffer die vollste Anerkennung und Würdigung finden.

Es wird für die Leser dieser Zeitschrift von Interesse sein, etwas Näheres über das am zweiten Pfingstfeiertage von dem Universitäts-Musikdirector Hrn. Sämann aus Königsberg in der ehrwürdigen, welthistorischen Marienburg veranstaltete Musikfest zu erfahren. Der herrliche Convents-Rempter, der den deutschen Ordensrittern einst zu ihren gemeinschaftlichen Versammlungen und Berathungen diente, ist eine Halle, deren Räumlichkeit und vortheilhafte akustische Verhältnisse eine großartige Musik-Aufführung außerordentlich begünstigen. Der Saal faßte außer einem Orchester für etwa 300 Sänger und Instrumentisten, sehr bequem ein Auditorium von 1200 Personen. Die Marienburg selbst, nicht allein vollständig erhalten, sondern durch die Vorliebe des Königs im Innern auf das Prachtvollste ausgebaut, ist in der schönen Jahreszeit ein Gegenstand der Wallfahrt, und besonders strömen in den Pfingsttagen zahlreiche Besucher von nah und fern herbei, um in den alterthümlichen Sälen der Burg, die gar viel des Merkwürdigen bewahren, einige Stunden von vergangener Ritterzeit zu träumen, oder von den Zinnen herab das Auge auf die weite, reiche Gegend schweifen zu lassen. Der Musikdirector Urban in Elbing kam zuerst auf die Idee, in Marienburg ein Musikfest zu veranstalten, und zwar im Jahre 1833. Der Erfolg war in jeder Hinsicht glänzend und lebt in den Herzen Aller, die jener Aufführung beiwohnten, in so frischem, blühenden Andenken, daß ein Vergleich beider Feste nicht zum Vortheil des diesjährigen ausfallen konnte. Der Hauptfehler war der, daß Hr. Musikdirector Sämann sich zu wenig Zeit zu den Vorbereitungen gelassen hatte. Erst fünf Wochen vor der beabsichtigten Aufführung bereiste derselbe die benachbarten Städte Danzig, Marienwerder und Marienburg, um Theilnehmer anzuwerben. Das Unterkommen der mitwirkenden Künstler und Dilettanten, das im Jahre 1833 von den freundlichen Marienburgern so bereitwillig bewilligt wurde, blieb diesmal eine fragliche Sache, theils weil es nicht gehörig besprochen worden war, theils weil die Einwohner die Aussicht hatten, da wegen der Ankunft des Königs, der dem Feste beizuwohnen versprochen, ein großer Zusammenfluß von Zuhörern zu erwarten stand, ihre Zimmer zu hohen Preisen zu vermiethen. Dieser Umstand mußte sehr nachtheilig auf eine allgemeine Theilnahme wirken. Dazu kam noch, daß Hr. MD. Sämann den beim Orchester mitwirkenden Musikern, wie es doch bei dem Feste vor zehn Jahren geschehen war, keine freie Reise bewilligen wollte, und es am Ende auch nicht wohl wagen konnte, da der pecuniäre Erfolg, wenn die persönliche Theilnahme des Königs, deren man erst wenige Tage zuvor gewiß war, dem Feste nicht einen ganz besondern Impuls gegeben hätte, ein sehr zweifelhafter schien.*) Und so beschrankte sich denn das bei dem Musikfeste thätige Orchester (einige Dilettanten aus verschiedenen Städten ungerechnet) nur auf die Königsberger Musiker, für welche Hr. Sämann natürlich sorgte. Danzig, das große Danzig hatte nur etwa 16 Sänger und Sängerinnen, kein einziges Orchester-Mitglied gestellt. Königsberg bildete den Kern und lieferte im Ganzen 95 Sänger und Instrumentalisten, Marienburg war im Festprogramm mit 55, Marienwerder mit 45 Theilnehmern aufgeführt. Der Sängerchor im Ganzen war etwa 220 Personen stark; bei dem Orchester waren höchstens 56 Musiker thätig, darunter 20 Violinen, 7 Bratschen, 6 Violoncells und 4 Contrabässe, eine Besetzung, die der großartigen Wirkung Händel'scher Chöre und den Anforderungen überhaupt, die man an ein Musikfest zu stellen berechtigt ist, nicht entsprechen konnte.

(Schluß folgt.)

*) Deshalb müßte ein Musikfest niemals das Privat-Unternehmen eines Einzelnen sein, der, aus Furcht vor möglichem unglücklichen Erfolg, sich immer mehr oder minder zu Ersparnissen genöthigt sieht. Der Zweck eines wahren Musikfestes ist: möglichst großartige Vereinigung der musikalischen Kräfte mehrerer Städte zur vollkommenen Ausführung der herrlichsten Tonwerke aller Zeiten. Eine solche Vereinigung aber ist ohne bedeutende Opfer nicht zu erreichen. Können diese nicht gebracht werden, so wird die Musikaufführung stets große Lücken wahrnehmen lassen, die ihr den Anspruch auf den Namen eines Musikfestes entziehen müssen.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 1.)

Intelligenzblatt

zur neuen Zeitschrift für Musik.

Juli. **№ 1.** 1848.

Beachtenswerth.

Es ist mir von Hrn. **W. Alisky**, früher in Darmstadt, jetzt in Bergen, der Verkauf seiner lagernden Verlagsartikel übertragen worden, und ich kann für das Ganze einen höchst billigen Preis stellen. Darauf Reflectirende bitte ich um Angabe ihres Gebots, und bemerke, dass der Ordinair-Werth des Vorraths 1000 Thlr. beträgt.

Leipzig, den 11. Juli 1848.

R. Friese.

Expl.	
336.	Abenderheiterungen.
25.	Almenräder. Op. 6. f. Pfte.
25.	do. „ f. Quartett.
33.	do. „ f. Orchester.
35.	Bohrer, Trio. Op. 47.
14.	Beethoven, Schwermuthswalzer.
12.	Blahetka. Op. 28. f. Pfte.
3.	do. „ f. Orchester.
6.	do. „ f. Quartett.
8.	Bott, Amüsement. Op. 41.
23.	Castelli, Trostgedichte.
132.	Favoritwalzer.
38.	O. Gerke, drei Lieder.
5.	do. Bagatelles. Op. 11.
37.	do. Erster Versuch.
28.	do. Drei Lieder.
35.	do. Romanzen.
33.	do. Rastlose Liebe.
46.	do. Wanderers Nachtlied.
200.	Gerke, Les Charmes de la Valse.
137.	Gesangblüthen.
28.	Hasaloh, Ouverture.
27.	Henkel, Sonate. Op. 9.
4.	Herget, Menuett.
275.	do. Tänze.
145.	do. Galoppes.
200.	do. Trois Romances.
10.	do. Der Beliebte.
23.	do. Ernst.
11.	do. Polonoise.
60.	do. Galoppe. Op. 6.
9.	Höpner, Caprice. Op. 3.
41.	Journal des Dames.
12.	Knie, Polonoise.
26.	Mangold, Trinklied.
32.	do. Harmonie.
49.	do. Vier Lieder.
45.	do. Rondo. Op. 1.
26.	Markwort, Germanias Weihgesang.
358.	Neukäuffler, Sechs Walzer.
25.	do. Polonoise. Op. 23.
48.	do. Festwalzer.
46.	do. Die Rose, drei Festlieder.
82.	Niederhof, Hahnen-Quadrille.
100.	do. Chinesenfest.
28.	Renneville, Schlaflied.
1.	Rink, Op. 102, Compositionen.
28.	Schlosser, Polonoise.
45.	do. Jahreszeiten.
46.	Stockmar, Idyllen.
72.	do. Valses faciles.
10.	Spohr, Polonoise.
28.	Thuen, Polonoise.
9.	Weber, Dernière Pensée.
23.	do. Alexandrina.
50.	do. Freudenkranz.
29.	do. „Ob Leiden, Lieben sei".
26.	Zimmermann, vier Lieder. Op. 4.
23.	do. Rondo.
33.	Zuruf an Polen.
209.	Garandé, Lehrsätze der Musik in Heften.

Neue Musikalien

im Verlage

von ***N. Simrock*** *in Bonn.*

(Der Franc zu 8 Sgr. preuss. Cour. od. 28 Kreutzer rhein.)

	Frc. Ct.
Bach, N. G., Op. 12. Amusement de Salon p. Piano sur une nouvelle Cracovienne.	2. 25.
Beyer, Ferd., Op. 62. 30 lexons récréatives sur des motifs favoris p. Piano. liv. 1 et 2.	à 3. —
Chaulieu, C., Le progresseur, 36 Etudes p. le Piano	3. 50.
Czerny, Ch., Op. 695. 12 Rondeaux Suisses No. 1. Lausanne, 2. Bâle, 3. Berne, 4. Lac de Lucerne, 5. Lac de Con-	

stance, 6. Genève, 7. Mont St. Gothard, 8. Mont blanc, 9. Mont St. Bernard, 10. Neuchâtel, 11. Zürich, 12. Turin, p. le Piano. No. 1—12. . . . . à 1. 50. (Frc. Ct.)

Gamme dans tous les tons p. le Piano. — 30.

„ „ „ „ „ p. le Piano. — 75.

Goetschy, J., Mignardises, 12 pet. morceaux faciles et doigtés. Op. 25. liv. 1 et 2. . . . . à 2. 50.

Händel, Chorstimmen zum Oratorium: Samson . . . . 4. —

Hiller, Ferd., 6 Gesänge für 1 Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 26. . 3. —

Lemoine, Hy. Pet., Récréations musicales p. le Piano, choix de 48 morceaux doigtés. No. 1. 2. 3. . . . . à 2. 50.

Louis, N., Op. 124. Souvenir du code noir, Duo p. Piano et Violon . . . . 5. —

———, Op. 126. Variat. brill. sur: Le code noir à 4 mains . . . . 3. 50.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder ohne Worte mit entsprechender Dichtung für Gesang u. Pfte von Christern . . . . 4. —

Quidant, Fragment musical p. le Piano. 1. —

Ravina, Hy., Op. 6. 3 Caprices, Andante, Allegro et Prestissimo p. le Piano. 3. 50.

———, Op. 7. Valse brill. p. Piano. à 4 mains . . . . 3. —

Rosellen, Hy., Op. 52. Fantaisie brill. sur Semiramide de Rossini p. Piano. 3. 50.

Schwencke, Ch., Op. 52. Fantaisie à 4 ms. motifs de la Chatte metamorph. en femme . . . . 2. 50.

Spohr, L., Die vollst. Orchester-Stimmen zu dessen Oratorium: Die letzten Dinge, geschr. Netto 14 Thlr. pr. C.

———, Für jede Doppelstimme der Violine. 1., 2., Alt, Violoncell u. Bass — 28 Sgr. } gegen baar.

Weber, C. M. v., Ouverture f. Orchester a. d. Oper: Abu Hassan . . . 9. —

Beethoven, L. v., Op. 47. Gr. Sonate concertante p. le Piano et Violon. Neue Auflage (hoch Format) . . . . . 6. —

Inserat.

Im Verlage von ***Carl Paez*** in Berlin sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Mayer, Charles, La Tarantella, grande Etude pour Piano. Op. 74. 25 Sgr.

Truhn, H., Si sempre o cara! Duett für Sopran u. Tenor, mit Pfte. Op. 51. (ital. u. deutsch). 20 Sgr.

Damcke, B., Frühlingsglaube, für Alt oder Bass mit Pfte. 10 Sgr.

———, Dasselbe f. Sopran oder Tenor. 10 Sgr.

In demselben Verlage erscheinen binnen Kurzem:

Mayer, Charles, Première Valse-Etude pour Pfte.

Truhn, H., Prinzess Ilse, Poësie von Heine, für eine Sopranstimme mit Pfte.

Mit Eigenthumsrecht erscheint in meinem Verlage sofort:

Elisir d'amore (Der Liebestrank). Oper von Donizetti. Vollständiger Clavierauszug mit *italienischem* und *deutschem* Text.

Bestellungen werden in allen soliden Musikalienhandlungen angenommen.

Wien im Juni 1843.

Pietro Mechetti qm Carlo.

In der ***Creutz***'schen ***Buchhandlung*** zu Magdeburg erschienen:

Mühling, Aug., (Mus.-Dir. u. Org.) Choralbuch, in welchem die gebräuchlichsten Choralmelodien, sowohl mit Rücksicht auf Orgel- u. Clavierspiel, als auf Chorgesang vierstimmig bearbeitet, wie auch mit Bezifferung und einfachen Zwischenspielen versehen sind. 60. Werk. 2 Thlr.

Dessen Psalter u. Harfe, Lieder von Spitta mit Pfte-Begl. Op. 54. 4 Hefte. 2 Thlr. (einzeln à 2/3 Thlr.)

Früher erschienen:

Kallenbach's vierstimmiges mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch. 2 Thlr.

Dessen Ausweichungen in alle Dur- und Molltöne, mittelst 3, 2, und eines einzigen Accordes. 1/3 Thlr.

Rebling's 5 Lieder für 1 Singst. mit Pfte-Begl. Op. 1. 1 1/3 Thlr.

Organistengesuch.

Die Stelle eines Organisten in Winterthur (Kanton Zürich) ist neu zu besetzen; das fixe jährliche Einkommen beträgt Fl. 350. Züricher Valuta, oder 560 Schweizer Franken, oder Fl. 385. N. W. Bewerber um diese Stelle sind eingeladen, ihre Meldung unter Einsendung ihrer Zeugnisse bis den 31sten Juli dieses Jahres schriftlich an Hrn. Stadtpräsidenten A. Künzli in Winterthur gelangen zu lassen, der ihnen über die nähern Bedingungen und über die Zeit der Prüfung die nöthige Auskunft ertheilen wird.

Winterthur, den 7ten Juni 1843.

Im Auftrage des Stadtrathes:
F. Koller,
Rathssubstitut.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 8. Den 27. Juli 1843.

Fragment. — Drei= und vierstimmige Gesänge. — Aus Danzig (Schluß). — Feuilleton. —

Sie geben, ach! nicht immer Kraft
Der Wahrheit helle Strahlen;
Wohl denen, die des Wissens Gut
Nicht mit dem Herzen zahlen.

Schiller.

Fragment.

Liebst du die Musik? — Mehr als mein Leben. — Wenn ich mich recht erinnere, so liebst du dein Leben gar nicht? — Sehr wahr. — Demnach mag deine Liebe zur Musik nicht bedeutend sein. — Ich liebe die Musik wie der Bruder seine Schwester, wie der verheirathete Mann seine Frau: aus Gewohnheit. — Kann man auch aus Gewohnheit lieben? — Nun, ich brauche dir wohl nicht zu sagen, daß alle Liebe Gewohnheit ist, oder mit Napoleon zu reden, ein Vorurtheil. — Demnach wäre die Liebe zur Musik auch ein Vorurtheil? — Wenn sie es auch nicht war, so ist sie es doch. Glaube mir, die Mehrzahl treibt heute Musik, weil diese von den Vorfahren gepflegt worden ist, die Mehrzahl beschäftigt sich mit ihr, weil diese ihr gerade unter die Hände kommt. — Und so auch du? — Allerdings. — Wie, alle deine Compositionen, welche Kenner und Publicum erfreuen, hätten ihre Quelle in der Gewohnheit? — Gewiß. — Du glaubst demnach an keinen Beruf in dir? — So wenig als ich an den Beruf der Mehrzahl unserer heutigen Componisten glaube. — Und die Ursache von diesem Allen? — Ach, das ist lang zu erzählen. Sieh, wir sind vor der Zeit alt geworden; dies mußte aber nothwendigerweise die wesentliche Substanz der musikalischen Natur, die Naivität, in uns ersticken. Wir sind zu civilisirt und zu gleicher Zeit zu begoutirt, um noch musikalisch sein zu können. — Demnach müßte sich der Musiker vor der Civilisation hüten? — O nein, er hüte sich nur vor dem Verlieren der Naivität, welche die Civilisation bekanntlich nicht ausschließt. Er begnüge sich so viel wie möglich mit seiner Musik, und frage nicht nach Dingen, deren Kenntniß die Quelle der Musik versiegt. — Und was für Dinge sind das? — Ich würde sie dir nicht nennen, wenn ich nicht wüßte, daß auch du sie kennst, wenn auch nur in schwachen Umrissen. Ich war in meinem funfzehnten Jahre. An einem schönen Sommerabende, als der Mond schien und mich mit seinen melancholischen Strahlen umhüllte, da entspann sich in mir eine musikalische Phrase, die mich bald ganz anfüllte und mich meine Umgebung, die Erde, vergessen ließ. Ich durchflog die Welten, sie glitten alle unter meinem irrenden Fuße fort und verschwanden in Nichts. Da gelangte ich am Ziele meines Fluges an den Urquell alles Bestehenden, und ich warf mich nieder an seinem Ufer, um aus ihm meinen Durst zu löschen. Aber der Urquell versiegte, wie alles Andere versiegt war. Und ich schwamm in einem Nichts. Das Phantom hatte bald ein Ende. Ein sanftes Windspielen um meine brennende Stirn brachte mich zu mir selbst. Ich sah den Mond, die Sterne, meine Erde, mich selbst, und ich fragte mich, wozu ist Etwas? Ich fühlte eine Leere in mir, vergebens suchte ich nach jener Musikphrase, welche mein Inneres angefüllt hatte, dieses war leer und kalt wie eine Winterlandschaft. Seit jener Zeit ist es Winter in mir. Vergebens stürzte ich mich in das Leben, vergebens durchfurchte ich den Boden der menschlichen Gesellschaft nach allen Seiten hin, vergebens grub ich mich in die Menschheit hinein, in Kunst und Natur: für mich gab es überall kein Leben, sondern Tod, keine Antwort auf meine Frage: wozu

ist Etwas? sondern nur das grausige, tausendfache Echo: Nichts. O dieses Echo war keine Musik. Du siehst mich fragend an? Sieh, das, was ich dir so eben mitgetheilt habe, ist eins von jenen Dingen, die der Musiker nie wissen sollte. — George Sand hat wohl Recht, wenn er den jungen Haydn sagen läßt, daß der Künstler sich nicht viel mit jenen Dingen beschäftigen soll, die außer dem Bereiche der Musik liegen? — Ja, ja, die Dame Sand hat Recht, um so mehr, da sie Haydn sprechen läßt. Jedoch, willst du nun die andern Dinge wissen, vor deren Kenntniß ich gewarnt habe? Sieh mich an, alle Furchen auf meiner Stirne, die hohlen Augen, die blassen Wangen, dies Alles sind so viel Fragen, als ich an das Leben gerichtet habe. Der Musiker hüte sich vor diesen Fragen. — Aber wie kommt es, daß du noch immer Compositionen erscheinen läßest, welche Beifall erregen? Deine Quelle der Musik ist demnach nicht versiegt? — Sie ist's. Ich schreibe schon lange keine Musik mehr, sondern Noten. Du wunderst dich, daß diese Beifall finden? Prüfe Zeit und Menschen, und dein Erstaunen wird verschwinden. —

Joachim Fels.

Drei- und vierstimmige Gesänge.

M. F. Lehmann, Liedergarten in 3 Abtheilungen: 2-, 3- und 4stimmige Original-Compositionen. Der 2ten Abtheilg. 2tes Heft enthält 28 Blumenlieder für 3 weibliche, oder auch Männerstimmen, vorzugsweise dem weiblichen Geschlechte und zunächst höheren Töchter-Schulen gewidmet. — Preis: geheftet 7½ Sgr. — Berlin, in Commission der Logier'schen Buch- und Musikalienhandlung. —

Als Lieder für Frauen- oder Kinderstimmen begrüßen wir diese Sammlung als eine willkommene und werthvolle Gabe, die freilich ebenso ihre Bedeutung als ihren Werth in Männerhänden verliert, denen der Verfasser sie, wie es scheint, nicht geradezu abschlagen will. Er hätte aber ausdrücklich den Gebrauch derselben von Männerstimmen verbieten sollen, denn wer steht ihm dafür, daß dies oder jenes zarte Blumenliedchen in der großen und kleinen Octave von einigen unerschrockenen Männerkehlen abgebrummt wird? Und in der That, die kleinen anspruchslosen und oft recht sinnigen Lieder sollten uns dann leid thun. Daß sie leicht sind, braucht wohl kaum der Erwähnung, doch der erfahrene Gesanglehrer wird bei einigen beklagen, daß in den Altstimmen zu oft die äußersten Grenztöne in der Tiefe angewendet sind. Für entwickelte Frauenstimmen ist das a in der kleinen Octave allerdings kein solcher, wohl aber für die tiefe, namentlich weibliche Kinderstimme, die nur in den seltensten Fällen in ihrem Brustregister diesen Ton erreicht. —

Franz Lachner, 3 Lieder für 4 Männerstimmen. — Op. 71. — Preis: 1 Fl. 30 Xr. — Rudolstadt, bei G. Müller, und

J. Beer, 4 Lieder für 4 Männerstimmen. — Op. 6. — Preis: 1 Fl. — Rudolstadt, bei G. Müller. —

Beide Liederhefte bieten sehr leicht ausführbare Gesänge, die weder durch harmonische noch rhythmische Eigenthümlichkeiten den Sänger in Verlegenheit setzen, noch ihn von der breiten Heerstraße, auf der die große Anzahl der Männerquartette wandelt, in ungekannte Melodiegänge verlocken. Die Stimmenführung ist übrigens fließend, und nur in den letztgenannten sind an einigen Stellen die Terzen zu häufig in die Tiefe gelegt, was sogar bei ausgezeichneten Stimmen matt klingt und bei minder guten eine unangenehme Undeutlichkeit erzeugt. -

K. M. Kunz, Zwei Knödel, Burleske für 4 Männerstimmen und 2 Zischstimmen. — Op. 6. — Preis: 1 Fl. 30 Xr. — München, bei Jos. Aibl. —

Es wäre schon hinreichend, der Seltenheit echt komischer Gesänge wegen, auf vorliegendes Lied aufmerksam zu machen, beanspruchte es auch solche Berücksichtigung nicht in dem Grade, in welchem es dieselbe verdient. Der Text zu dem ziemlich ausgesponnenen Gesange heißt: „Ein Knödel sied't schon, der andre fängt z' sied'n an", Worte, die von den 4 Singstimmen unter Begleitung zweier Zischstimmen auf einem durch das Ganze mit wenigen Pausen unterbrochenen Orgelpuncte, fortwährend in immer neuer Weise wiederholt werden, bis mit den Worten: „Schaut ein Knödel den andern an, wie er so sieden kann" die ganze Burleske schließt. Die Behandlung der Stimmen, für welche geübte und für die Komik besonders befähigte Sänger gefordert werden, verräth Gewandtheit und Talent. —

Hieron. Truhn, Deutsches Bürgerlied für 4 Männerstimmen. -- Op. 49. — Preis: 10 Sgr. — Berlin, bei C. Paez. —

Mit einem kernigen Unisono beginnend entwickelt dies Lied Kraft und Leben in Rhythmus und Harmo-

nie, ein Umstand, der freilich Tacte, wie **14** bis **17** in solcher Umgebung matt erscheinen läßt. Es ist trotzdem eines der wenigen patriotischen Lieder, die ein mehr charakteristisches Gepräge in sich tragen, eine Bemerkung, die sich bei der jetzt erscheinenden größern Anzahl, deren Heimath vorzugsweise Preußen zu sein scheint, bestätigt. —

Ferdinand Baake, Preußische Festlieder für eine Sopran- oder Tenor-Solostimme nebst Chor mit Pianofortebegl. — Op. 15. — Preis: 1 Thlr. — Halberstadt, bei F. A. Helm. —

Obige Bemerkung bewähren auch diese Festlieder, die freilich nach Art der Gelegenheitsgedichte eine mildere Beurtheilung beanspruchen. Man sollte indeß bedenken, daß in einer Zeit, wo alles sich gegen den Druck der Presse auflehnt, die überwundene Scheu vor Druck und Presse den Muth voraussetzt, sich nöthigenfalls der Kritik zu stellen. Leider aber brauchen patriotische Lieder jene Vorschule für den Muth nicht, und es ist kein Wunder, wenn sie viel unbefangener und im Bewußtsein ihrer Würden in die Schranken treten. An Material für Wirkung hat es der Componist so wenig fehlen lassen, wie die betreffenden Dichter an bekannten zur Begeisterung aufmunternden Phrasen; und wie Gedanken, Wort und Versmaß zu allen bekannten Volksmelodieen passen, so diese Compositionen zu allen bekannten patriotischen Gedichten. Dem Musiker aber darf man's nicht verargen, wenn er ein solches Gedicht zu einer eingebürgerten Volksmelodie lieber singen hört, als zu einer neuen, sobald diese nicht besser ist; und das ist sehr schwer. Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt, dies ausführlicher zu besprechen, und beziehen uns darauf zurück. —

R.

Aus Danzig.

[Das Musikfest in Marienburg.]

(Schluß)

Das Fest begann am 5ten Juni Vormittags 11 Uhr. Mit Mozart's Domine fac regem salvum, trefflich ausgeführt, wurde der König in würdiger Weise empfangen. Die hierauf folgende Aufführung von Händel's Alexanderfest ließ nur in einzelnen Solopartieen und in der Präcision des Orchesters, so wie in discreter Begleitung der Recitative und Arien manches zu wünschen übrig. Die Chöre waren trefflich eingeübt, wurden vom Dirigenten tüchtig zusammengehalten und machten durch ihre Fülle, die sich nicht selten zur erschütternden Kraft steigerte, eine wahrhaft imposante Wirkung. Die Schattirungen und Nuancen des Vortrags, wie überhaupt das feste, klare und kräftige Eingreifen aller Stimmen, deren Verhältniß zu einander nicht besser hätte sein können, überraschten angenehm. Doch muß getadelt werden, daß Hr. MD. Sämann in einigen Chören die Tempo's zu schleppend nahm und sich erst durch das Feuer der braven Sänger, die mit übereinstimmendem Gefühl das Rechte trafen, zu dem entsprechenden Zeitmaße hinreißen ließ. Die köstliche Schlußfuge: „Timotheus, entsag' dem Preis!" welche, was kunstreiche, geniale Verarbeitung und Verwebung mehrerer Subjecte anbetrifft, nicht ihres Gleichen hat und allein schon den großen, gewaltigen Tonmeister unsterblich gemacht hätte, wurde mit großer Kraft und Klarheit gesungen und ließ jedes Herz so recht die Gewalt der Musik empfinden. Von den Solosängern verschafften sich eine kunstgebildete Dilettantin, die Frau Landrathin Gamradt aus Stallupöhnen (einst eine Zierde Danzigs), und Hr. Mertens vom Königsberger Theater, der sämmtliche Tenorsolo's sang, Anerkennung, die auch der König in freundlichen Worten aussprach. Als huldvolles Zeichen höchster Zufriedenheit wurde vor dem Beginne des Nachmittags-Concertes (welchem der König nicht mehr beiwohnte) dem Musikdirector Sämann die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, dem Tenoristen Mertens ein werthvoller Brillantring verliehen.

Das Nachmittags-Concert, welches um 4 Uhr seinen Anfang nahm, trug zu sehr die Schwächen des Orchesters zur Schau, um einen günstigen Eindruck hinterlassen zu können. Das Programm, mit Ausnahme zweier Sätze aus Beethoven's Pastoral-Symphonie, lauter Vocalsachen darbietend, deren Auswahl wenigstens sorgfältiger und interessanter hätte sein müssen, war monoton und konnte nicht fesseln. Es wurde ausgeführt: 1) Pastoral-Symphonie von Beethoven (1ster und 3ter Satz). 2) „Freie Kunst" von Uhland und Sämann. 3) Scene mit Chören aus der Oper „Orpheus und Euridice" von Gluck. 4) Das Preußenlied, für 8stimmigen Männerchor von Sämann. 5) Finale des 1sten Actes aus Don Juan von Mozart. 6) Festmarsch und Festgesang von Samann. — Unangenehm mußte der gänzliche Mangel eines Instrumental-Solostückes, etwa eines Pianoforte- oder Violinconcertes ꝛc. auffallen. Ein Musikfest hat die Aufgabe, alle Zweige der Kunst zu fördern, und muß somit auch dem Virtuosenthum sein Recht angedeihen lassen. Die Stelle des Preußenliedes, das allenfalls bei der Tafel oder im Freien, von einem kräftigen Männerchor ausgeführt, von gutem Effect gewesen wäre, den Ansprüchen aber, die man an ein großes Concert stellen darf, durchaus nicht genügen konnte, würde ein glänzendes Instrumentalstück würdiger ausgefüllt haben. Und es

fehlt in unserer Provinz wahrlich nicht an Künstlern, die mit Ehren einer solchen Aufgabe sich unterziehen können. — Die Pastoral-Symphonie trug die Spuren einer flüchtigen Probe an der Stirn. Die himmlischen Klänge rauschten vorüber, ohne ein Verständniß der Musiker mit ihrer Aufgabe kund zu geben, flüchtig, kalt, spurlos. Auch ohne Fehler ging es nicht ab. So wurden gleich am Anfange bei der ersten Wiederholung des Thema's einige Tacte von der Oboe verfehlt. „Freie Kunst" von Sämann, ansprechend componirt und gelungen ausgeführt, machte einen guten Eindruck, den man der wundervollen, erhabenen Scene aus Orpheus in einem noch höheren Grade hätte zusprechen können, wenn der mit angenehm klingender Stimme begabte Dilettant die herrliche Parthie des Orpheus nicht blos gesungen, sondern auch empfunden hätte. Das Finale aus Don Juan gehört zu sehr der Bühne an und kann deshalb nie zu einer vollkommenen Concertwirkung gelangen, um so weniger, wenn die Solostimmen besonders die Bässe, so wenig bedeutsam hervortreten, wie es hier der Fall war. Ueberhaupt fehlte es der ganzen Musikaufführung an kräftigen und routinirten Solostimmen, und außer der bereits erwähnten Dilettantin und dem Tenoristen Mertens vermochte kein Sänger den Zuhörern Interesse einzuflößen. Hr. Sämann hätte jedenfalls besser gethan, sobald er sich von der Unzulänglichkeit der Dilettanten überzeugt, Sänger von Fach, deren die Königsberger Bühne doch einige aufweisen kann, für das Unternehmen zu gewinnen. — Ein Festgesang nach der Melodie: „Heil dir im Siegerkranz", deren Chor-Refrain von dem ganzen Auditorium mitgesungen wurde, beschloß die Feier.

Erfüllte das Ganze auch keineswegs die Anforderungen, die man an ein wirkliches Musikfest machen darf, ließen die Anordnungen im Allgemeinen eine gewisse Uebereiltheit und Flüchtigkeit, die Aufführung insbesondere den Mangel an Proben (— in einer einzigen Probe so verschiedenartige Elemente zur Uebereinstimmung und einheitsvollen Gesammtheit zu bringen, ist unmöglich —) nicht verkennen, so verdient doch die beharrliche Ausführung eines Unternehmens, dessen große Schwierigkeiten jeder Einsichtsvolle begreift, und das, bei allen Mängeln, doch immer bedeutend genug war, um eine Concertleistung nach gewöhnlichem Maßstabe zu verdunkeln, alle Achtung. Die schonungslose Weise, in der Hr. Musikdirector Sämann von einigen Provinzialblattern angegriffen wird, zeigt zu deutlich, aus welchen unlautern Beweggründen, als da sind: Mißgunst, Neid ꝛc., die Berichterstatter geschöpft haben. Der pecuniäre Erfolg, der dem alleinigen Veranstalter des Musikfestes zu gute kam, war allerdings ein glänzender, doch konnte eben so leicht der umgekehrte Fall eintreten, wenn die Gegenwart des Königs, von der Hr. Sämann anfangs doch keine Ahnung haben konnte, nicht so zahlreiche Gäste von nah und fern nach Marienburg geführt hätte. —

F. W. Markull.

Feuilleton.

*** Die Academie Royale in Paris fängt an, ältere Opern wieder in Scene zu setzen, so nach einigen Gretry'schen jetzt Sacchini's „Oedipus in Kolonos". — Von neuen Opern werden in Paris erwartet: „Richard von Palästina" von A. Adam, und „Don Sebastian" von Donizetti. —

*** Das erste Auftreten von Mad. Garcia-Viardot in Berlin war ein sehr glänzendes; sie gab verschiedene Scenen aus Rossini'schen Opern und erregte einen seit den Liszt'schen Zeiten nicht wieder erlebten Enthusiasmus. Wir hoffen die Künstlerin auch in Leipzig zu hören. —

*** Die erste Aufführung der Medea des Euripides mit Musik von W. Taubert wird Ende dieses Monats im königl. Schlosse in Potsdam stattfinden. —

*** In Carlsruhe kam die Oper „König Enzio" von Th. Täglichsbeck, soviel wir wissen, die erste des Componisten, mit mäßigem Beifall zur Aufführung. —

*** Thalberg, der längere Zeit in Wien krank danieder lag, hat vor der Hand seine Reise nach Amerika aufgegeben. Jetzt will A. Dreyschock hinüber. —

*** Nach einer officiellen Mittheilung im Moniteur belge ist Prume nicht todt, im Gegentheil auf dem Wege der Besserung. —

*** Unter der Direction des Componisten wird in Nürnberg vom dortigen Mozartverein das Oratorium „Moses" von Aloys Schmitt ehestens aufgeführt. —

*** Liszt hat der Association des artistes musiciens in Paris die Summe von 1000 Frcs. überschickt. —

Auflösung des Räthsels in Nr. 4.:

1. Das Orchester. 2. Die Bühne. 3. Der Sitz des Capellmeisters. 4. Das Parterre. 5. Das Schauspielhaus.

Desgl. in Nr. 5.

Faust.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 9. Den 31. Juli 1843.

Lieder (Schluß). — Jahresbericht über Belgien. — Feuilleton. —

Auf, ihr Brüder,
Ehrt die Lieder,
Sie sind gleich den guten Thaten.

Göthe.

Lieder.

(Schluß.)

Den Artikel des Hrn. Dz. in Nr. 4. beschließend, gereicht es mir zur Freude, noch über drei Liederhefte berichten zu können, die durchweg ein tiefes und schönes Streben verrathen. Verfasser und Titel heißen:

Carl Koßmaly, 6 Gesänge f. e. Singstimme mit Begl. d. Pfte. (3tes Heft). Hannover, bei A. Nagel.

Carl Helsted, 6 Gesänge f. e. Singstimme mit Begl. d. Pfte. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel,

Robert Franz, 12 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 1. 2 Hefte. Leipzig, bei C. Fr. Whistling.

Der Name des zuerst Genannten ist wohl den meisten unserer Leser kein fremder mehr. Wie sich in seinen Kunstansichten, von denen diese Zeitschrift seit ihrer Entstehung öfters mittheilte, ein stets auf das würdigste Ziel der Kunst gerichteter Sinn aussprach, so war dies auch von ihm als Praktiker zu erwarten. Zeigte es sich dort überall deutlich, daß hinter dem Kritiker ein guter Musiker sich verbarg, so gilt von den Liedern dasselbe umgekehrt, und wie wir ihm gern in die oft seltsam verschlungenen Gänge seiner Gedankenwelt folgten, so gern und als Musiker noch lieber in die seiner Tonschöpfungen. Die Lieder sind nicht alle gleich und scheinen auf zwei verschiedene Lebensperioden des Componisten hinzudeuten. In eine frühere setz' ich Nr. 1. „Frühlingsglaube", Nr. 3. „Erster Verlust" und Nr. 6. „Die Nähe des Geliebten", in eine spätere, neuere die anderen. Der Unterschied dieser zwei Hälften ist auffallend. Hat sich der Componist in den späteren offenbar zu größerer Klarheit durchgerungen, zu einer leichteren, freieren Behandlung von Wort und Ton, so möchte ich dafür nicht jene älteren hingeben, wie oft sie uns auch in ein verdüstertes Gemüth sehen lassen. Hat er in den ersteren vielleicht leichter gefunden, so in den anderen tiefer gesucht; die letzteren, jene in älterer Zeit geschriebene, sind mir die lieberen.

Es ist eine schöne Zeit, wo der junge Künstler, unbekümmert um Zeit und Ruhm, allein seinem Ideal nachlebt, den höchsten Fleiß auch auf das Kleinste verwendet, seiner Kunst alles hinzuopfern bereit ist. In eine solche scheinen mir jene erst genannten drei Lieder zu fallen; es sind welche unter vier Augen zu singen, nicht ohne Mühen, aber mit Liebe gepflegt und vollendet; vor einem Publicum würden sie erstarren, unverstanden wie ein tiefer Mensch im Gesellschaftssaale vorübergehen, ihre oft grüblerischen Einzelnheiten sogar Mißbehagen erwecken. Anders die drei andern Lieder; sie sind weit absichtlicher, mehr auf die augenblickliche Wirkung berechnet, und gewiß, daß sie sich schneller Beifall erringen; aber jene Innigkeit und Ursprünglichkeit geht ihnen dafür ab, man merkt ihnen sogar eine Hinneigung in die Weisen Anderer, namentlich Fr. Schubert's und Marschner's, an, während jene älteren, nur leise manchmal an Spohr erinnernd, sonst dem eigensten Gemüth des Componisten entsprungen scheinen. Was die Lieder Koßmaly's im Ganzen auszeichnet, ist

die Absicht der tiefsten Erfassung des Gedichtes und der auf die Begleitung gewendete sorgsame Fleiß. Von Seiten des Singenden wie des Spielenden gehört zu ihrem Vortrag ein genaues Verständniß, daß dieser mit seinem oft vierstimmigen Gespinnst nicht verdeckt, während jener den goldenen Faden der Melodie unbekümmert fortzuführen verstehen muß. Oft möchte man über ein „Zuviel" in der Begleitung klagen; bei genauerer Betrachtung erscheint sie aber der Erfindung des Ganzen so verwachsen, daß sich kaum etwas wegnehmen läßt. Möchte denn der Componist jenen Ton wiederfinden, den er früher angestimmt; er war sein eigner und kann ihm nicht verloren sein; wir haben noch manche edle Blüthe seines Talents von ihm zu erwarten. —

Der zweitgenannte Componist ist ein junger Däne, und wie uns Dänemark in neuester Zeit manch' beachtenswerthes Talent geliefert, wie Hartmann, Gade, Hornemann, v. Löwenskiold u. A., so freut es uns, diesen in der Zeitschrift schon öfters erwähnten Namen den des Hrn. Helsted hinzuzufügen, der sich mit seinen Liedern auf das ehrenvollste in Deutschland einführt. So mag im Auslande noch manches Talent verborgen leben, das sehnsüchtig nach Deutschland, noch immer dem guten Vaterlande wahrer Musik, herüberblickt, und es giebt freilich nur wenige kunstsinnige Fürsten, die ihnen die Mittel, Bildung und Ruf zu gewinnen, so oft und gern gewähren, wie der von Dänemark, von welchem auch der Componist zu einem mehrjährigen Aufenthalt im Auslande Unterstützung erhielt. Wir führen dies an, weil sich so manches an den Liedern leichter erklären läßt: die deutschen Texte, die fast immer gute Declamation, die ganze Art der Musik, die, nur manchmal nordischer anklingend, sonst echt deutsch zu nennen. Von vielen unserer Liedercomponisten können wir dies leider nicht rühmen; wir haben wohl Hamburger, Wiener u. a., echtdeutsche nur wenige; der junge Däne könnte manchem zum Muster dienen. Damit sei indeß keineswegs gesagt, es wären die Lieder durchweg meisterhaft, aber ein feuriger Jünger im Guten steht immer höher, als ein Meister im Mittelmäßigen, und jenes Epitheton dürfen wir unserem im besten Sinne des Wortes geben. Vielleicht sind die Lieder, wie ein Opus 1, so die ersten überhaupt, die der Componist geschrieben; die Melodie erscheint hier und da noch etwas unfertig, die Form will sich noch nicht überall gleich schön gestalten. Wie der Quell, ehe er zum reichen breiten Strome wird, in unruhiger Hast, jetzt Wasserfälle bildend, oder Fels und Stein überspringend, vorwärts treibt, so mancher junge Künstler, und oft bieten gerade jene Anfänge einen reizenderen, malerischeren Anblick, als das bequeme Bett, in dem sich öfters die Meisterschaft ausruht. Dies Bild auf die Lieder angewandt, so haben sie etwas anziehend wildes und jene erste Frische, der wir gern die kleinen Mängel nachsehen, wie sie sich im Gefolge jeder ersten Versuche finden. Die Hauptsache ist überall die Richtung. So wüßten wir z. B. an manchem Liede des Hrn. Kücken formell nichts auszusetzen; aber die ganze Richtung dieses und anderer Componisten seines Charakters ist eine vulgaire, während wir an den Leistungen Anderer formell vielleicht zu tadeln finden, der Punct aber, von dem sie ausgehen, ein ungleich höherer ist. Daß die Lieder, von denen wir sprechen, durchaus einer edleren Richtung angehören, bemerken wir mit Freuden; sie sind mehr als bloße Accordbegleitung zu einer sangbaren Melodie, sie gehen in's Leben des Gedichtes ein, und die meist glückliche Auffassung schließt auch die künstlichere Ausführung nicht aus. So entdecken wir oft kleine Nachahmungen, hinter denen die Melodie nur um so schlauer hindurchsieht, feine Züge, die das Ohr des Musikers verrathen, der neben der Hauptmelodie gleichzeitig zweite und dritte kleinere erfindet. In dieser Art scheinen mir das „Klosterfräulein" und „In der Fremde" die gelungensten; namentlich muß das letzte, etwas langsam genommen, von durchaus trefflicher Wirkung sein; es ist mein Liebling geworden. Was die Lieder, gegen einander verglichen, noch interessant macht, ist ihre charakteristische Verschiedenheit. Während andre Componisten Jahrelang nicht von Müller-, Wiegen- u. a. Liedern lassen können, zeigt hier jedes, was freilich vernünftigerweise schon durch die Wahl der verschiedenen Gedichte bedingt wurde, eine andere musikalische Färbung. Der innige „Frühlingsglaube", der wilde „irre Spielmann" Eichendorff's, Heine's spöttisches „Im Hirn' spukt mir ein Mährchen fein", die beiden „altdeutschen" Lieder, und das letzte melancholische „In der Fremde", sie schlagen alle einen unter sich verschiedenen, in der Hauptsache immer den rechten Ton an, was für die Fähigkeit des Componisten, die er mit der Zeit der Oper zuwenden möge, das günstigste Zeugniß ablegt. Tadel gegen Einzelnes — wo wäre der nicht vorzubringen! So scheint mir das erste Lied trotz seiner Innigkeit doch etwas schwerfällig, das altdeutsche eines guten Flusses zu entbehren, der Schluß des „Klosterfräulein" unbehaglich u. dgl. Aber, wie gesagt, die Hauptsache ist da: Talent, ernstes Streben, schon weit gediehene Bildung; die Genien, die ihm dies verliehen, werden auch ferner ihre freundliche Hülfe nicht versagen. —

Ueber die Lieder von R. Franz ließe sich viel sagen; sie sind keine vereinzelte Erscheinung und stehen im engen Zusammenhange mit der ganzen Entwickelung unserer Kunst in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830 — 34 sich eine Reaction gegen den herrschenden Geschmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht schwer; er war einer gegen das

Floskelwesen, das sich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. A. zugegeben, fast in allen Gattungen, am meisten in der Claviermusik zeigte. Von der Claviermusik ging auch der erste Angriff aus; an die Stelle der Passagenstücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meister Einfluß machte sich in ihnen bemerklich, der Beethoven's und Bach's. Die Anzahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte schon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethoven'scher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Bach'schen Geistes sich kund gab. Die Entwicklung zu beschleunigen, entfaltete sich auch eine neue deutsche Dichterschule: Rückert und Eichendorf, obwohl schon früher blühend, wurden den Musikern vertrauter, am meisten Uhland und Heine componirt. So entstand jene kunstvollere und tiefsinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wissen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeist, der sich in der Musik wiederspiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieser edlen neuen Gattung an. Das in Bausch und Bogen fabricirende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demselben Behagen recidirt, wie etwa ein Rückert'sches, fängt an in seinem Werthe gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publicum den Fortschritt nicht gewahrt, den Besseren ist er längst klar geworden. Und in Wirklichkeit ist vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenher lief, den ganzen harmonischen Ausbau dort mit den schlotternden Begleitungsformeln, wie sie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, so kann nur Bornirtheit das Gegentheil sehen. Mit dem Vorigen ist schon das Charakteristische der Lieder von R. Franz ausgesprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Musik, er will uns das Gedicht in seiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-träumerische gelingt ihm am besten; doch finden wir auch Reizend-naives, so gleich das 1ste Lied, dann das „Tanzlied im Mai", und muthigere Aufwallungen wie in einigen Burns'schen Texten. Eine Reihe der verschiedensten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermüthiges möchte sich gern überall mit einstehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menschen; allein lassen sie sich am besten singen, und dann etwa zur Abendstunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, so die Anfänge des 7ten und 12ten Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das 7te, wünschte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es scheint mir in Melodie und Harmonie zu gesucht. Was außerdem übrig bleibt, ist interessant, bedeutend, oft vorzüglich schön. Dem Tieck'schen Schlummerliede wünscht' ich einen musikalisch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichsten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Musikmenschen werden sie schon herausfinden.

Die Lieder unterscheiden sich denn hinreichend gut von anderen. Wer aber so begonnen, darf sich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn stellt. Erfolge in kleinen Genre's führen oft zur Einseitigkeit, zur Manier. Schütze sich der junge Künstler dagegen durch Ergreifen neuer Kunstformen, versuche er sein reiches Innere auch anders auszusprechen als durch die Stimme. Unsere Theilnahme folgt ihm gewiß überall.

R. S.

Jahresbericht über Belgien.

Brüssel im Juli.

.... Es sind ferner diese Belgier wahrhafte Meister der Tonkunst, welche sie nämlich sowohl erneuert, als auch zur höchsten Vollkommenheit gesteigert haben; denn es ist ihnen jene Kunst so natürlich und gleichsam angeboren, daß sowohl Männer als auch Frauen nicht nur mit der höchsten Anmuth, sondern auch mit der größten Sicherheit und Tactfestigkeit singen. Und nachdem sie jenes angeborne Talent durch Kunst und Studium vervollkommnet haben, geben sie, wie wir dies täglich sehen und hören, Proben ihrer Geschicklichlichkeit in der Gesangskunst als auch im Instrumentalspiel, und bilden auf diese Weise musikalische Aufführungen, wo beide Künste vereint wirken .... *)

Dies schrieb der Florentinische Nobile Ludovico Guicciardino im Jahre 1660 in einem Werke Descriptio Belgicae. Obige Zeilen möchten wohl geeignet sein, bei dem Leser einige Verwunderung zu erregen, und vollends müssen sie für denjenigen, der die heutigen musikalischen Zustände Belgiens genau kennt, noch von ganz besonderer Bedeutung sein, denn ihm liegt die Frage zwischen Sonst und Jetzt näher. Ich möchte nun gleich dem Leser meine tiefinnigste Meinung heraussagen: daß der Mann nämlich entweder gelogen, oder die heutigen Flamänder ihren Vätern in diesem Puncte ganz unähnlich geworden sind. Die Sache ist aber wichtig genug, sie einer näheren Prüfung zu würdigen.

Es ist den Belgiern überhaupt schwer zu beweisen,

*) .... Sunt deinde hi Belgae veri Musicae artis antistites, quam et instaurarunt videlicet, et ad summam erexerunt perfectionem etc. etc.

daß sie kein musikalisches Volk sind; und auch diejenigen, welche die hiesigen musikalischen Verhältnisse und Zustände nicht genau kennen, möchten sich leicht täuschen über den eigentlichen Bestand der Dinge. Aber was beweisen denn die bekannten Namen seiner Virtuosen und der ehemalige Glanz seiner Contrapunctisten für das Genie des Volkes? Sie beweisen nach meiner Meinung nichts — denn jenes offenbart sich jedesmal durch Selbstthätigkeit, durch eigenes Schaffen. Die Kunst entsteht so im Volke aus innerem Drange, wobei es keiner bequemen Aufmunterungen bedarf; es legt all' sein Freud' und Leid in spontanen Ergüssen nieder, wo Poesie und Tonkunst auf's innigste sich verbinden. Diese Ergüsse in mannichfaltigster Form vom Wiegenliede bis zur schauerlichen Ballade sind dem Volke wie seine Religion und Sprache heilig und theuer. Von dem allen ist nun hier nichts zu finden: die Flamänder haben keine Volkslieder. Hört man auch zuweilen in den Straßen zur Abendzeit vom Volke einen Gesang anstimmen, so ist es gewöhnlich irgend eine verstümmelte französische Romanze, die, nachdem sie in den Salons der Dilettanten verblüht, der Drehorgel anheimgefallen ist und nun vom Volke zu Grabe getragen wird. Abgesehen, daß häufig eine solche Wahl von keinem glücklichen Tacte zeugt, der doch einer begabten Natur instinctmäßig innewohnt, so kann es kaum dem Beobachter entgehen, daß diese Gesänge in ihrer Vortragsweise auch jedes Strebens nach irgend einer beabsichtigten Wirkung, wie man dies bei Deutschen und Italienern zu beobachten Gelegenheit hat, gänzlich entbehren. — Bevor wir unsern Autor nochmals Lügen strafen, wollen wir in der bereits angeführten Citation fortfahren und dieselbe näher beleuchten; vielleicht finden wir den eigentlichen Schlüssel zu jenem merkwürdigen Urtheile. „. . . . cui ingenitu facultati addita postmodum arte, ea, ceu videmus in dies et audimus, tum vivae, quod dicunt vocis, tum musicae instrumentalis edunt specimina, eum concentum, ut in omnibus Christianorum Principum aulis merito foveantur et magni fiant." Dieses deutet jedenfalls auf zahlreiche Gesellschaften, Vereine hin, die sich mit Gesang und Instrumentalmusik beschäftigten. Daß solche damals schon existirt haben mochten, und, war der Impuls auf irgend eine Art gegeben, sich allgemein verbreiteten, ist leicht anzunehmen, wenn man erwägt, daß die schönen Künste im Schooße des Wohlstandes und Reichthums vorzüglich gedeihen. Kommt nun noch die Nachahmungssucht und der Localgeist, beide Hauptcharakterzüge und Haupttriebfedern der Flamänder, hinzu, so wird man ohne Mühe zu dem Schlusse kommen, daß diese musikalischen Vereine wie eine Landesseuche bald um sich greifen mußten.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

*** Ein Correspondent der Wiener mus. Zeitung schreibt (1843) über Mozart: „In unserer Zeit etwas Ausführlicheres über einen sie so weit überflügelnden Genius sagen zu wollen, wäre in der That ein kaum zu verantwortendes Wagniß". — Ebendaselbst steht: „Mälzel, dessen Metronom Weltverbreitung gewonnen, hat eine Vorrichtung erfunden, worauf ein Kunstjünger sich im Doppeltriller üben könne, und das vorzüglich auf Reisen, da die Maschine klein ist ꝛc." — In Nr. 80. desselben Blattes wird eine „Gallerie ausgezeichneter Kirchencomponisten" mit — Carl Czerny eröffnet. Angehängt ist eine kleine Selbstbiographie Czerny's, darin folgende Stelle charakteristisch: „So ist es gekommen, daß bis heute (1843) öffentlich 734 Originalwerke von mir erschienen sind, wobei manches Werk aus 10, 20, 30 bis 60 Heften besteht. Von diesen 734 Originalwerken kann man ungefähr ¼ im ernsteren Styl, ¼ zur öffentlichen Production geeignet, ¼ für den Dillettantismus, und ¼ zum praktischen Lehrfach rechnen" ꝛc. — Warum Cz. zu den Kirchencomponisten gerechnet wird, erfährt man später aus Folgendem: „Im Jahre 1827 wurde ich veranlaßt, eine Messe zu schreiben, was ich auch binnen 13 Tagen that, und da man damit nicht unzufrieden war, so habe ich seither im Mscpt. 11 Messen (darunter 8 solenne), ferner über 90 Offertorien und Gradualen, 2 Requiem, 2 Te Deum vollendet — zur Kirchenmusik hab' ich mich stets am meisten hingezogen gefühlt". — Wahrlich, wir stehen am Vorabende großer Ereignisse: Rossini schreibt ein Stabat-Mater, Donizetti ein Miserere, Meyerbeer ein Requiem — und nun ist auch Czerny noch unter die Kirchencomponisten gerathen. —

*** Die früher angezeigte neue Ausgabe von Marpurg's „Abhandlung über die Fuge", von S. Sechter revidirt, ist jetzt bei Diabelli u. C. in Wien fertig worden. Sie unterscheidet sich auf den ersten Anblick vortheilhaft von der alten dadurch, daß die Notenbeispiele in das Werk eingedruckt sind. Wir werden auf das schätzbare Buch zurückkommen. —

*** Hr. Hofrath Kiesewetter in Wien ist mit dem Zunamen „Edler v. Wiesenbrunn" in den österreichischen Adelstand erhoben, die Sängerin Eugenia Tadolini zur K. K. Kammersängerin ernannt worden. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. **№ 10.** Den 3. August 1843.

Compositionen für obligate Blasinstrumte. — Jahresbericht über Belgien (Fortsetzg). — Feuilleton. —

Blasen ist nicht flöten; ihr müßt die Finger bewegen.

Göthe.

Compositionen für obligate Blasinstrumente.

Es giebt gewiß sehr wenige der bedeutendsten Virtuosen, die nicht zugleich als Componisten für ihr Instrument aufgetreten wären. Vorzugsweise für den Ausbau dieses Feldes im weiten Gebiete der Tonkunst berufen, verdanken wir ihnen die meisten der vorzüglicheren Compositionen in diesem Genre. Doch dürfen wir uns dagegen auch nicht verhehlen, daß ein vorherrschendes Geltendmachen der Technik auf Unkosten der musikalischen Erfindung nur zu vielfach bestätigt, wie wenige Virtuosen dieser Aufgabe zugleich als Componisten gewachsen sind. Ja, es ist bereits so weit gekommen, daß man schon im Voraus auf den innern musikalischen Werth einer Solo-Piece (ich nehme höchstens Pianoforte- und Violin-Compositionen aus) resignirt, als ob sich das von selbst verstände, und sich völlig begnügt mit dem Bestaunen der Kunstfertigkeit und der dem Instrumente entlockten Effecte, mögen sie nun durch den Charakter desselben bedingt, oder wie durch einen Coup der natürlichen Magie aus einem andern auf dieses herüber gezaubert sein. Aber das bloße Staunen ist einer der geringsten Tribute, den die Kunst fordern kann, und der Künstler, dem es genügt, wenn das Publikum ihm diesen Tribut reichlich zollt, ist entweder kein wahrer Künstler, oder er ist als solcher ein Humorist, der sich an seinem von ihm verblüfften Publicum eine Zeitlang amusirt. Die Technik muß dem Componisten nur Mittel zum Zwecke bieten; und wohl dem Virtuosen, der sie in reichem Maße besitzt. Der Zweck aber bei einer derartigen Composition ist, ein Tonstück zu schaffen, in welchem das betreffende Instrument, zum höchsten Ausdrucke in Entwickelung seines eigenthümlichen Wesens gesteigert, alle seine Vorzüge in schöner Mannichfaltigkeit zu entwickeln vermag. Hierbei darf sich der Componist aber nicht blos mit einem geschickten Aneinanderreihen verschiedener Etuden begnügen, sondern alles Aeußerliche, Technische muß als Resultat der innern musikalischen Nothwendigkeit erscheinen. Diese Anforderungen erledigen sich auch nicht bei solchen Compositionen, wo Motive anderer Componisten zu Grunde gelegt und benutzt sind, wie in

J. R. Lewy, Divertissement sur des motifs de l'Opéra „Les Huguenots" pour le Cor chromatique avec accompagement de Piano. Op. 2. — Pr. 1 Thlr. — Leipsic, Fr. Kistner. —

Bei weitem enger sind die Grenzen, in denen sich die Blasinstrumente bewegen können, als bei den Streichinstrumenten; und gerade das Horn ist auf einen sehr kleinen Kreis der Empfindungen beschränkt, in welchem es aber auch mit seinem seelenvollen Tone von der entschiedensten Wirkung ist. Würde auch das gewöhnliche Horn wegen der Ungleichheit seiner gestopften und offenen Tönen in dem bekannten Chorale, womit vorliegendes Divertissement beginnt, nicht eben zweckmäßig benutzt sein, so sagt doch der Ausdruck des chromatischen Hornes, das jene Tongleichheit besitzt, aber an Fülle und Rundung dem gewöhnlichen sehr nachsteht, diesem kräftigen Chorale nicht ganz zu, um so weniger, als er durch die Meyerbeer'sche Behandlung zu einer pikanten Farce gemacht worden ist. Es sind, außer der, mit den ersten beiden Choralstrophen beginnenden Einleitung, 7 Sätze aus den Hugenotten benutzt, mit Hülfe deren der Hornvirtuos seine ganze Meister-

schaft in Behandlung dieses Instrumentes glänzend darzuthun im Stande ist. Echo und Dämpfer bieten nächst eleganten Verzierungen und glänzenden, namentlich nach der Tiefe gehenden Cadenzen durchschlagende Effecte bis das ganze Divertissement (für F Horn) sehr brillant im Allegro vivo schließt. Wie meist, so auch hier, verliert die benutzte fremde Idee ihre Eigenthümlichkeit, und das Aeußerliche derselben geht in der subjectiven Behandlung zu einem selbstständigen Werke auf, ein Umstand, den wir namentlich in vorliegendem Falle dem Virtuosen als Componisten nicht zum Vorwurfe machen. —

Henri Luft, Premier Concertino brillant pour l'Hautbois avec accompagement de grand Orchestre ou Pianoforte ou Quatuor. Oeuvre 5. — Pr. avec Orch. 2 Thlr., avec Quat. ou av. Pianof. 1 Thlr. — Leipsic, Fr. Kistner. —

Brillant ist dieses Concertino in jedem Falle und setzt eben so eine außerordentliche Meisterschaft auf diesem so höchst schwierigen und eigensinnigen Instrumente voraus, als es bei geschickter Benutzung und Anordnung der begleitenden Orchesterinstrumente sich über den gewöhnlichen Styl derartiger Solopiecen erhebt. Doch dürfen wir nicht leugnen, daß jenes Instrument, das namentlich für den Ausdruck des Naiven, des sinnig Heiteren, des kindlich Frommen geschaffen, hier in eine Sphäre versetzt ist, in der es sich schwer heimisch fühlen kann. Das Publicum wird über den Virtuosen staunen, aber sein Instrument wird es so nicht lieben lernen; ja schlägt, und was sehr leicht selbst dem größten Meister geschehen kann, ein einziges Mal ein Tönchen in der äußersten Höhe, die allerdings vom Componisten mit Umsicht benutzt ist, um, so wird es eher lächeln als unwillig werden, und aus ist's dann mit dem Staunen. Das Concertino besteht aus drei Sätzen, von denen der erste ein Allegro con spirito (B=Dur) ernsten Charakters ist, der zweite Larghetto (G=Moll) sagt dem Charakter der Oboe bei weitem mehr zu, und ist namentlich aus diesem Grunde noch vorzüglicher als das Tempo di Polacca, ein Schlußsatz, der ziemlich graciös beginnt und mit den brillantesten Läufern schließt. —

Ferd. David, Concertino pour le Basson (ou l'Alto) avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Oeuvr. 12. — Pr. av. Orch. 1⅔ Thlr., av. Piano ⅔ Thlr. — Leipsic, Fr. Kistner. —

Nicht wie bei vorigen tritt uns im Componisten zugleich der Virtuos entgegen, der sich durch viele Compositionen für die Violine, deren er Meister, bereits in diesem Zweige der Tonkunst rühmlich bekannt gemacht, obgleich vorliegende Composition hinsichtlich der technischen Behandlung des Instrumentes in ihm zugleich den Virtuosen vermuthen lassen könnte. Aber dem Fagottisten von Berufe Genüge geleistet zu haben, ist nicht das einzige Verdienst bei diesem Werke, sondern vor allem die ästhetische Würdigung des Instrumentes, die sich in dem genauen Einverständnisse, in welchem die musikalische Erfindung zu dem eigenthümlichen Wesen desselben steht, bekundet. Die Form, welche dem Virtuosen hinlänglich Raum zur Entwickelung seiner Fertigkeit bietet, ist in ihren Einzelheiten gut gegliedert und in sich zu einem wohlgefälligen Ganzen abgerundet. Das Concertino (B=Dur) beginnt mit einem Andante cantabile, dem sich ein Presto agitato anschließt, das bei einer Ausweichung nach As=Dur eine einfache und schöne Effectstelle hat, die gegen Ende des Satzes sich in Ges-Dur wiederholt. Das Ganze schließt brillant im durch più moto gesteigerten Tempo des Presto agitato. Die Stimme für die Viola, für welche zu Gunsten der so wenig bedachten Bratschisten dieses Concert sich zugleich eignet, liegt uns nicht vor, doch läßt sich erwarten, daß sie nur mit kleinen Abweichungen dieselbe sei. —

— r.

Jahresbericht über Belgien.

(Fortsetzung.)

Hier gerieth unser Autor nun, wie es mir scheint, in eine solche Katastrophe hinein, und es wäre ihm daher nicht sehr zu verargen, wenn er in seinem Urtheile geirrt haben sollte und sich vielmehr durch die massenhaften Erscheinungen habe tauschen lassen. Erginge es doch einem heutigen Touristen, der Belgien bereisen und beschreiben wollte, nicht besser; und in dem Bilde der Gegenwart scheint sich die Vergangenheit wieder treu abzuspiegeln. Ich erinnere nur an die Harmonie=Musik=Gesellschaften, wie sie nach und nach entstanden und nun über's ganze Land verbreitet sind; ich erinnere an jene musikalischen Wettkämpfe, wo die Kampflustigen in Legionen herbeiströmen. Die Regierung und die Local=Behörden schenken jenen Corporationen alle Aufmerksamkeit und sie scheuen keine Opfer, den Wettkämpfen ein recht festliches Gewand zu geben. Und das sind sie auch eigentlich, und nur als Volksfeste darf man sie betrachten. Der Fremde, der sich inmitten eines solchen Festes plötzlich versetzt sieht, möchte aber anders urtheilen. Von Morgen bis Abend hört er in der Nähe und Ferne das Dröhnen und Tosen jener blasenden Massen — in den Straßen, allenthal-

den wo er gehen und stehen mag, begegnet er nur Leuten bewaffnet mit irgend einem musikalischen Instrumente — daß er sich am Ende selbst schämen muß, nur einen Stock oder Regenschirm unter'm Arme zu tragen. Auf dem Kampfplatze endlich angekommen, sehen ihm die colossalen Gestalten eines Orlando Lasso und Gretry entgegen; auf hohen flatternden Fahnen liest er die Namen der berühmten niederländischen Componisten. Wäre es zu verwundern, wenn in diesem Augenblicke unser Tourist begeisternd ausrufen sollte: „das ist das Land der Musik!" Ich möchte aber wohl den Satz umkehren und lieber sagen: das ist die Musik des Landes. — Wahrlich die Muse geht hier einher in dem unkeuschen Gewande roher Sinnlichkeit, und sie dient nur den Genüssen eines Volkes, dem das Bedürfniß nach höherer Befriedigung bis jetzt noch fremd geblieben ist. — Was haben bis jetzt die unausgesetzten Bemühungen eines Fetis und anderer Wohldenkenden vermocht? Der Saame, den sie ausstreuten, fiel auf unfruchtbaren Boden, dem es an jeglicher Cultur gebrach; diese aber muß als erste Vorbildung in den Volksschulen geschehen, und das ist es gerade, was man hier zu Lande noch nicht begreifen kann. Wär' es nicht viel klüger, der Staat widmete einmal strenge Sorge für Gesangunterricht in den Volksschulen, anstatt bedeutende Summen zu verschwenden für die Statuen von Gretry und Orlando Lasso, oder für gestickte Fahnen und Medaillen (Preismünzen), die sie an die Harmonie-Gesellschaften vertheilt. Mein Bild des gegenwärtigen Musikzustandes Belgiens hat, ich gestehe es, etwas düstere Farben erhalten; wenn eigene Anschauung und gewissenhafte Prüfung solche bedingten, so ist es mir auch wieder eine angenehme Pflicht, demselben einige lichtere Seiten zu geben, damit dem geneigten Leser nichts vorenthalten bleibe, sich eine richtige Anschauung über unsern Gegenstand zu bilden.

Seit ungefähr zwei Jahren haben die Männer-Gesangvereine einen ganz ungemeinen Aufschwung erhalten; wenn auch manche schon seit längerer Zeit im Stillen sich ihres Daseins erfreut hatten, so blieb es doch einem öffentlichen Concurs bei Gelegenheit der Septemberfeste des Jahres 1841 vorbehalten, diesen Vereinen den nöthigen Impuls zu geben. Bekanntlich feierte damals die Aachener Liedertafel so glänzende Triumphe. Die Lection war in der That vortrefflich, und was das Beste ist, man wußte davon zu profitiren. Seitdem gehören ähnliche Concurse unvermeidlich in das Programm der öffentlichen Lustbarkeiten jeder Stadt bei Gelegenheit der Kirchmeßfeier; auch ist es nichts Seltenes, daß sie ohne weitere Veranlassung improvisirt werden und nur den eigentlichen Kunstzweck gelten lassen wollen. Mehrere dieser Gesellschaften, die ich zu hören Gelegenheit hatte, haben schon einen bedeutenden Grad technischer Ausführung erlangt, und besonders sei es mir erlaubt, der hiesigen Réunion lyrique zu erwähnen, deren Leistungen wirklich ausgezeichnet genannt werden müssen. Dieselbe ist schon seit Jahren unter der Leitung des Hrn. Lintermann's, eines hiesigen sehr geschätzten Gesanglehrers. Eine Flamändische Liedertafel unter dem Namen Société Gombert hat sich auch seit einiger Zeit gebildet unter der Direction der HH. Van Maldeghem. —

Das Oberhaupt der belgischen Geistlichkeit, der Cardinal-Erzbischof von Mecheln, hat unlängst ein merkwürdiges Edict erlassen, die Reform der Kirchenmusik betreffend. Daß es auch wirklich an der Zeit war, entschiedene Schritte für die Veredelung der kirchlichen Tonkunst zu thun, möchte kaum von Jemand mehr bezweifelt werden können; und es muß als ein sehr schlagender Beweis gelten, wie sehr die Kirchenmusik hier zu Lande im Argen liegt, wenn die geistlichen Behörden zur Verbesserung derselben die Initiative ergreifen mußten, wärend die Tagespresse mit vieler Wohlgefälligkeit die jedesmaligen musikalisch-kirchlichen Feierlichkeiten in dem leichtfertigen Tone eines Feuilleton besprach.*) Das erzbischöfliche Edict enthält in den wesentlichsten Puncten die Bestimmungen der tridentinischen Beschlüsse unter Pabst Pius IV. (1565) mit dem Zusatze: den Gregorianischen Kirchengesang in seiner primitiven Reinheit allgemein wieder herzustellen. Wenn auch langverjährte Gewohnheiten, Unwissenheit und Eigensinn der Ausführung jener Maßregeln die schwierigsten Hindernisse in den Weg legen, so wäre doch schon das erste Resultat, die Kirche von jeder unkeuschen, unsaubern Musik zu reinigen, schon allen Dankes werth, und für die weitern Fortschritte der Reform sehr ersprießlich.

Die glänzende Reihe ruhmgekrönter Geiger und Cellisten, welche Belgien aufzuweisen hat, möchte wohl zu dem Glauben verführen, daß überhaupt diese Instrumente von der größeren Masse cultivirt würden. Dem ist aber nicht so. Streichinstrumente finden sich selten in den Händen der Dilettanten. So fehlt denn das Hauptelement für die Ausführung classischer Orchester-Musik. Es giebt hier eine große Anzahl Gesellschaften, denen die heilige Tonkunst als Fahnen- und Schildträgerin dienen muß, aber keine, die sich mit Ernst den

*) Als fernern Beleg jenes kirchlich-musikalischen Unfuges, gegen welchen das geistliche Edict zu Felde zieht, gebe ich hier den Titel eines unlängst erschienenen Orgel-Werkes, das, wie der Verfasser bescheiden bemerkt, einem längst gefühlten Bedürfniß abhelfen soll, und eine Auswahl der gangbarsten Märsche und Walzer enthält: „Taer gang van zeer zedig kerkmuzick voor den Orgel, en van Marchen en Walsen door Vandercruyssen, Ondercoster en Orgelist te Kortryck".

Forderungen unserer Zeit in tonkünstlerischer Bildung hingäbe. So ist es denn nicht zu verwundern, daß da, wo der tüchtige Kern fehlt, das eigentliche Leben auch nur oberflächlicher, schaler Natur sein muß. Was ist ihre vorzüglichste Sorge, wenn es gilt, ein großes Concert zu organisiren? Glauben Sie ja nicht etwa, daß man bei solchen außerordentlichen Festen die gewöhnlichen Kräfte überschreiten oder doch den Schein annehmen wollte, Etwas Tüchtiges zu geben. Dem Himmel sei's geklagt, das ist ihre geringste Sorge — die Pflege der Kunst. Es ist hier eine ganz andere Frage, in ihren Augen wichtigere, im Spiel. Die ganze Welt soll wissen, daß die Société so und so die schönsten Bälle und Concerte giebt; daß sie die prunkvollsten und geräumigsten Locale hat, wo man, nebenbei bemerkt, nach Lust seine Pfeife rauchen, Bier trinken und Billard spielen kann; sie wird daher vorerst eine weltberühmte Sängerin oder Sänger von Paris verschreiben, um welche sich alles Uebrige als Staffage ganz passend gruppiren soll, um jenen, nach den Regeln der Perspective, desto mehr Relief zu geben. An regelmäßige Concert-Aufführungen, die irgend einen höheren Kunstzweck im Auge hielten, ist bei unsern sogenannten Musikgesellschaften trotz ihrer euphonischen Titel gar nicht zu denken. Daß es uns dennoch nicht an Concerten mangelte, dafür stehe ich: Belgien und seine Hauptstadt haben zu diesem Zwecke eine vortreffliche Lage. — Was verschlägt's, wenn Sie, mein lieber Herr Virtuos, eben von Paris kommend mit Lorbeeren beladen nun nach dem gesegneten Albion übersegeln wollen, um dort die positiveren Pfund Sterlings einzuerndten, was weniges hier anhielten. Die Societe ...... und ihre Nebenbuhlerinnen öffnen Ihnen ihre schönen Concertsäle auf's bereitwilligste, und bringen Sie einigen Ruf schon mit, so wird man sich noch um Sie schlagen. Denn jede Gesellschaft ist eifersüchtig darauf, diesen oder jenen berühmten Künstler beherbergt zu haben. Diejenige, welche nun das Glück hat, Sie zu fesseln, giebt ihnen Saal und Beleuchtung umsonst, dafür bedingt die Gesellschaft den freien Eintritt seiner sämmtlichen Mitglieder. Dadurch gewinnen Sie nun wieder die Beruhigung, sich gerade nicht vor leeren Bänken präsentiren zu müssen; und ferner, was hindert Sie, die andern Städte der Provinzen, welche sich sämmtlich vermittelst der Eisenbahnen gleich Vorstädten wie eine reiche Perlenschnur um die Hauptstadt gruppiren, zu besuchen? — Diesen ganz ausnehmend günstigen Verhältnissen haben wir's denn zu verdanken, daß die jüngst verflossene Saison überaus ergiebig an Concerten, Soiréen, Matineen u. dgl. war. Haben wir nicht, um nur bekannteren Namen zu nennen: Thalberg, Döhler hier gehabt, den Sign. Ronconi und Sigra. Ronconi, ferner Artot, Sivori, Mad. Damoreau-Cinti, der vielen anderen nicht zu gedenken, die, wie Littolff, Cellier und der Sänger Laborde noch an der Schwelle des Minerva-Tempels stehen. Rechne ich nun noch diejenigen Concerte hinzu, die theils zu philanthropischen und anderen Zwecken gegeben wurden, so stellt sich eine Summe heraus, die, hoffe ich, alle Achtung einflößen muß. —

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

*** Mad. Garcia-Viardot hielt sich einige Tage in Leipzig auf. Leider sind die Verhältnisse des hiesigen Theaters im Augenblick so ungünstig, daß wir darauf verzichten müssen, die geniale Künstlerin in einer ganzen Rolle zu sehen. Wir hoffen dennoch, daß sie nächste Woche in einzelnen Scenen auftreten wird. —

*** Der junge Filtsch, ein geborner Ungar, der zuletzt Chopin's Unterricht in Paris genoß, macht in der jetzigen Londoner Saison großes Aufsehen. — Unter dem Namen: „Premières pensées musicales" erscheint ehestens seine erste Composition. —

*** Nach einer Zeitungsnachricht hätte Capellmeister Donizetti in Wien über die scharfen Kritiken der „Sonntagsblätter" bei der betreffenden Behörde Beschwerde erhoben, und geneigtes Ohr gefunden ꝛc. ꝛc. —

*** Spohr ist in England. Den 7ten Juli führte er in London in Hannover-Square-Rooms sein Oratorium „der Fall Babylon's" auf. —

*** Das Album von R. Hirsch, der sich von Leipzig nach Triest übersiedelt hat, wird auch für 1844 erscheinen. —

*** Thalberg hat sich in London mit Mad. Bouchot, Wittwe des Historienmalers Bouchot, und Tochter Lablache's, vermählt. —

*** Das heurige (10te) Pfälzer Musikfest wird in Landau den 9ten u. 10ten August stattfinden. Capellm. Lachner aus München hat die Direction übernommen. —

*** In Fr. Kind's Nachlasse sollen sich zwei fertige Operntexte befinden; die Titel sind: „die Unterirdischen", und die „Südseefahrer" oder „die Braut auf Matavai". —

*** Liszt bringt die Sommerzeit wieder auf der reizenden Rheininsel Nonnenwörth zu. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 11. Den 7. August 1843.

Opern im Clavierauszug. — Für Violine. — Für Pianoforte u. Violoncello. — Jahresbericht über Belgien (Fortsetzg). — Feuilleton. —

Noch viel Verdienst ist übrig. Auf, hab' es nur;
Die Welt wird's kennen — Meisterwerke werden
Sicher unsterblich.

Klopstock.

Opern im Clavierauszug.

Heinrich Esser, Thomas Riquiqui oder die politische Heirath, komische Oper in 3 Acten nach dem Franz. der HH. St. Georges und de Leuven von Carl Gollmick. — Op. 10. — Mainz, bei Schott's Söhnen. — Clavierauszug 9 Fl. —

Nach den Berichten, die wir über diese Oper vor und nach ihrer Aufführung gelesen, mußten wir etwas ganz Vorzügliches von ihr erwarten. In einem hieß es u. A.: Manche sähen in dem jungen Componisten einen zweiten Adam, Andere einen Boieldieu, Exaltirtere sogar einen neuen Mozart und Beethoven entstehen. Zwischen Adam und Beethoven liegt freilich viel in der Mitte, und ist der Componist klar mit sich, so wird er selbst zugestehen, daß er einen Vergleich mit ersterem allerdings eher aushalten würde, als mit dem letzteren. Doch dürfen wir dem Componisten nicht entgelten lassen, was persönliche Theilnahme vielleicht an ihm überschätzt; sein Werk hat einen zu bestimmten Eindruck auf uns gemacht, als daß uns dies, wie die entgegengesetzt kalte Aufnahme, die die Oper in Mannheim erfahren, in unserem Urtheile beirren könnte. Doch ehe wir über die Musik sprechen, erst einiges noch über den Text. Da müssen wir denn vor allem bekennen, daß wir nur wenig Komisches an ihm finden. Wenn Riquiqui, die Hauptperson der Oper, ein gutmüthiger Schuhmacher, um die Tochter seiner Wohlthäterin aus den Händen wüthender Sansculotten zu befreien, mit dieser eine Scheinheirath eingeht, sie aber nach Beendigung der (französischen) Revolution frei und ihrem früheren Verlobten zurückgiebt, so ist das brav und edelherzig, aber gewiß nicht komisch, und um jene Scheinheirath dreht sich doch das ganze Stück, das uns in vielen Beziehungen eher wie ein in eine niedere Sphäre gezogener „Wasserträger" vorkommt, den doch gewiß Niemand zu den komischen Opern zählen wird. Die einzige lustige Figur ist die des Barnabè; aber sie ist viel zu unbedeutend, um das Beiwort „komisch" für das Ganze zu rechtfertigen. So wünschten wir denn vor Allem aus dem Titel jenen Beisatz heraus, weil sonst Jedermann etwas anderes erwartet, als er empfängt. Uebrigens ist der Text geschickt behandelt, namentlich auch der Dialog gewandt und lebendig geschrieben, wie denn die Prosa dem Verfasser geläufiger scheint, als der Vers.

Vom Charakter der Musik einen Begriff zu geben, so können wir sie im Allgemeinen als gesund und natürlich bezeichnen. Offenbar schwebt Mozart dem jungen Tonsetzer als Ideal der Muse vor; in der Leichtigkeit und Anmuth der Formen verräth es sich namentlich, daß jener Meister in's Blut und Leben des jüngern Künstlers übergegangen. Aber auch der französischen Schule scheint er nicht unvertraut, und wir bemerken dies gern, wo er an Boieldieu, weniger gern, wo er an Adam erinnert. So könnte speciell das Motiv, das die Grundidee der Oper trägt: „Arbeit, Frohsinn, leichtes Blut, sind des Daseins höchstes Gut" vom Componisten des Postillon's sein — wir gestehen, es etwas trivial gefunden zu haben. Es haben also jene verschiedenlautenden Berichte alle in etwas Recht, wenn sie von einem Einfluß Mozart's, Boieldieu's und Adam's auf die Bildung des Componisten sprechen;

Beethoven'sches nur vermochten wir nirgends zu entdecken, aber eben so wenig italienische Gemeinplätze, was wir mit Vergnügen hinzusetzen.

Für die ausgezeichnetsten Stücke der Oper halten wir die Ensemble's, und wenn es wahr ist, daß sich gerade darin der Beruf des dramatischen Componisten zeigt, so müssen wir diesen Hrn. E. zusprechen. In der Partitur, auf der Scene nimmt sich gewiß manches noch vortheilhafter aus; aber auch der Clavierauszug läßt das entschiedene Talent des Componisten in diesem Bezug ahnen. Dies ist nicht der schwerfällige Versuch des Schülers, sondern die spielende Hand natürlichen Geschickes.

Was das melodische Element der Oper betrifft, so hält es sich in der Mitte zwischen französischem und deutschem Charakter. Zur Offenbarung tieferer Melodieenkraft bot die Oper keine Gelegenheit. Gut sangbar ist fast das Meiste, nur der Tenor (Riquiqui) hält sich oft in den höchsten Lagen auf. Die Chöre sind durchgängig sehr leicht, in Betracht, daß wir Sansculotten aus der ersten Zeit der französischen Revolution vor uns haben, fast etwas zahm zu nennen.

Vor allem aber ist die Correctheit und Sauberkeit des Satzes zu rühmen, wie sich das durch die ganze Oper hindurch zeigt. Daß sie auch vortrefflich, — klar, einfach und natürlich instrumentirt sein mag, läßt sich, ohne sie vom Orchester gehört zu haben, beinah mit Bestimmtheit voraussagen.

Wir haben somit in jedem Fall eine freundliche Oper mehr, und es verdienen auch die Verleger Erwähnung, die das Werk eines jungen vaterländischen Talentes im stattlichsten Gewande der Oeffentlichkeit übergaben. Gedenken wir der großen Jugend des Componisten (er soll kaum 24 Jahre zählen), so dürfen wir auf seine Zukunft erfreuliche Hoffnungen setzen. Es wird auch Zeit, daß die deutschen Componisten den Vorwurf strafen, der ihnen seit lange gemacht wird, Italienern und Franzosen das Feld nicht auf das Tapferste überlassen zu haben. Da gäb' es ein Wort zu reden, auch an die deutschen Dichter. Darüber ein andermal.

L.

Für Violine.

W. Attern, Leid und Lust. Phantasie für Violine mit Begl. des Orchesters oder des Pianoforte. — Op. **15**. — Bonn, Mompeur. — **2** Thlr. —

Die Phantasie besteht zwar aus mehreren in sich ziemlich selbstständig abgerundeten Sätzen, die jedoch unmittelbar oder durch kürzere Verbindungsglieder in einander gefügt sind, so daß die Phantasie nach Art des Concertino oder der namentlich für das Violinconcert jetzt so häufig angewendeten Gesangscenenform, ein zusammenhängendes Ganze ausmacht. Der letztern Gattung schließt sich dieselbe noch in's Besondere durch das Vorherrschen des Cantabile, namentlich in den beiden ersten Sätzen, und durch die Benutzung recitativischer Formen bei der Verbindung beider an. Es folgt darauf ein aufgeweckte Rondo, in welchem man den Schlußsatz vermuthet; es bricht jedoch ab, um der Melodie „Freut euch des Lebens" Platz zu machen, die einmal, in der Weise des Tremolo variirt und zu einem glänzenden Schlusse gewendet wird. Das heißt, mein' ich, etwas aus der Rolle fallen. Wäre das Ganze mehr in potpourriartigem Charakter gehalten, oder wäre, wie so viele sogenannte Phantasieen, hießen sie auch „phantastische, romantische, elegische, sanguinische oder melancholische", nichts weiter als eine Reihe Variationen über ein oder zwei Themen, so wäre dieser Schluß nicht minder glänzend, aber mehr am Platze. Er erscheint aber hier unmotivirt, launenhaft, und steht mit dem Uebrigen formell und materiell durch nichts als die Tonart in Beziehung und Verwandtschaft. Die drei ersten Sätze sind im noblen Style des Concerts, wenn auch in engerem Rahmen, und weniger großartig als anmuthig, aber durchaus planmäßig, klar und folgerichtig ausgesponnen, sowohl was die Gedankenentwickelung, als was die harmonische Ausstattung betrifft. Sie ist mannichfaltig, reichhaltig, ohne jene grellen Accordwürfe und Sforzato's, die in gewöhnlichen Virtuosencompositionen oft durch die schönsten Stellen zucken wie eine Schmerzgrimasse über ein freundliches Gesicht bei einem Tritt auf die Hühneraugen. Und auch gegen den gerügten Schluß an sich ist in technischer Hinsicht nichts einzuwenden. Er ist kein (technisches) Verbrechen, sondern mehr: ein (ästhetischer) Fehler. Diese unsre Meinung mochten wir dem Componisten um so weniger bergen, je mehr Knospen und Früchte sein Werk schon trägt und mehr noch verspricht. Virtuosen aber mögen sich nicht abhalten lassen, dasselbe herzunehmen. Leicht dürfte, was wir Fehler nannten, ihnen hohe Tugend scheinen. —

Dz.

Für Pianoforte und Violoncello.

C. E. Horsley, Sonate für Pianoforte u. Violoncell. — Op. **3**. — Leipzig, F. Kistner. — **1½** Thlr. —

Hätte die Benennung „Hausmusik" schon eine allgemeiner adoptirte, bestimmte Bedeutung, wir würden zur Charakteristik vorliegender Sonate dieselbe vor allem als

ein gutes Stück Hausmusik bezeichnen. Der Name Kammermusik hat durch den Gebrauch allmälig eine Ausdehnung gewonnen, die sich fast nur noch negativ als Complex alles dessen, was nicht Theater- und Kirchenmusik ist, bestimmen läßt. Es ist aber der Charakter unserer Sonate in Hinsicht auf den Stoff, das Vorherrschen des Gesanges als überwiegendes, ja einziges Hauptelement, dem das Passagenwerk überall nur als Dienerin folgt; in Styl und Form aber ist es eine Naivetät, die eben so ohne alle Ansprüche, wie ohne vornehme Zurückhaltung giebt, was sie hat, gesetzt auch, man fände was sie giebt, nicht durchweg neu und hoffähig. Die Anlage ist vornherein so einfach und anspruchslos, daß man nicht mit den größten Erwartungen an den Genuß geht. Sie würden auch nicht befriedigt werden. Allmälig erwärmt man sich und hat endlich vom Ganzen einen so befriedigenden, sättigenden Eindruck für das Gemüth, der uns ebenso, wie die sehr mäßige Schwierigkeit, die kein langweiliges Einstudiren voraussetzt, zu der Bezeichnung „Hausmusik" veranlaßte. Es ist gute gemüthliche Hausmannskost, gleich entfernt von den Prätensionen eines sardanapalischen Prunkmahls, wie von den lüsternen, nur appetitreizenden Leckereien des Gewürzbäckers. —

Dz.

Jahresbericht über Belgien.

(Fortsetzung.)

Ich sollte mich nun eigentlich, nach Art mancher meiner Herren Collegen, recht abärgern, und nur die Galle aufregen ob unserm modernen Concertwesen und Virtuosenthum. Wozu soll's aber dienen? Ist nicht der Zeitgeist ein Irionsrad, das wir aufzuhalten vergeblich uns bemühen würden? ..... Die Musik ist nun einmal demjenigen gerade das, was sie ihm eben gilt. Warum der Menge ihre Lust an jener heitern lustigen Tonkunst mißgönnen, welche nun einmal für sie geschaffen ist?

> Das einfach Schöne soll der Kenner schätzen,
> Verziertes aber spricht der Menge zu.

Kann das Publicum nicht mit Recht verlangen, daß man's für sein Geld amusire — und daß dies geschieht, daran thun sie wahrlich recht; darum sind auch unsere heutigen Virtuosen viel klüger und verstanden's besser wie unsere Großväter, die sich's wohl gar beikommen ließen, dem Publicum zu imponiren; rechneten sie auch etwas auf die Nachwelt, die ihnen zu Gute halten würde, was ihre Zeitgenossen versäumten, so ist doch dieser Nachruhm in den Augen unserer jetzigen Virtuotuosen eine magere Entschädigung — sie denken: wenn wir säen, so wollen wir auch erndten. —

Eine Erscheinung ernsterer, bedeutungsvollerer Art bleibt mir noch zu erwähnen übrig, und diese war — Berlioz, dessen Besprechung ich mir in der gegenwärtigen Concert-Revue absichtlich zuletzt aufgespart habe. Derselbe nimmt in der Kunst-Hierarchie eine so absonderliche Stellung, daß er wohl einige Extra-Zeilen verdient.

Was ist nicht schon über Berlioz gesagt und geschrieben worden; auf der einen Seite — das Heer der Enthusiasten und Lobpreiser, auf der andern — das der Tadler und strengen Richter. Kein Wunder, daß ein solcher Mann in den Augen der Kunstwelt von höchstem Interesse sein muß. So wie in allen Dingen die Wahrheit gewöhnlich in der Mitte liegt, so nahmen auch wir von diesem und jenem etwas weg, und kamen zu dem Schlusse: daß doch an dem Manne etwas sein muß. Wer denkt da nicht an unsern großen Beethoven und andere Geister, die mit ihrer Zeit stets im Streite lagen und nur von Wenigen ganz begriffen wurden. In solch' günstiger Vorstimmung empfingen wir denn auch Berlioz bei seinem hiesigen Erscheinen. Aber Himmel, wie sehr fanden wir uns getäuscht — wie ganz anders gestaltete sich der wirkliche Berlioz gegen denjenigen, den wir uns im Geiste gebildet hatten! War es nicht als ruhte ein Alp mir schwer auf der Brust — fühlte ich nicht meine Sinne wie von einem dichten dunkeln Schleier umschlungen als jene seltsamen Klänge in grausigem Sturme mir vorüber zogen! Wie sehnte ich mich nach dem blauen Himmel und wie athmete die gepreßte Brust wieder auf, als sie endlich an's Freie trat — — —. Fragen Sie mich nun, was ich denn eigentlich von der Berlioz'schen Musik halte, so möchte ich Ihnen antworten: sie ist Alles, was Sie wollen, nur keine Musik. Sie ist das Resultat eines Systems, aber nicht das Werk eines Genies. Was Berlioz mit diesem Systeme will, ist, mit Verkennung der eigentlichsten Natur der Töne, das M a t e r i a l i s i r e n derselben, oder mit andern Worten: er will die Tonmalerei zu einem Kunstprincip erheben. Der Mann hat eingesehen, daß auf dem Wege Beethoven's, dessen Genius uns die höchsten Regionen des Reiches der Töne erschlossen, nichts Neues mehr zu schaffen ist; daß dieser und andere die bestehenden Formen erschöpft — in dem Streben, etwas Neues zu schaffen, glaubte er der Tonkunst ein noch unbekanntes Reich zu gewinnen, indem er ihren Schwesterkünsten entlehnte, was jener nach seiner Ansicht noch zu mangeln schien, und bemerkte so nicht, daß er die Göttin auf diesem Wege ganz eigentlich entthront hat. — Von dem Standpuncte Berlioz' aus mögen seine Werke ganz vortrefflich sein, aber ich sage: das ist keine Musik mehr. Berlioz gab anfangs Winters vorigen Jahres zwei Concerte, wovon nur das erste sehr besucht war. Von seinen Hauptwerken ließ

er zur Aufführung bringen, die beiden Symphonieen: „Romeo und Julia" und die „Episode aus dem Leben eines Künstlers". Vor Allem erfreute sich das Publicum an Weber's „Aufforderung zum Tanze", von Berlioz geistreich und effectvoll instrumentirt; mit verdientem Beifalle wurden noch der „Pilgermarsch" und „la marche au supplice" aufgenommen, deren Hauptwirkung im Rhythmus und in der geistreichen, oft prächtigen Instrumentation liegt. —

Endlich nach langen Wanderungen durch unerfreuliche Steppen gelangen wir an eine Oase, wo uns die Natur in ihrer ewig jungen Schönheit wieder entgegentritt. Ich meine die Concerte des Conservatoir's unter der meisterhaften Leitung von Fetis, welche uns alljährlich in einem Cyklus von Concerten Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn vorführen. Ueber die herrlichen Werke unserer deutschen Tonhelden sind alle Ausdrücke der Bewunderung in unserer Sprache schon so erschöpft, daß man schwerlich etwas anderes darüber zu sagen vermöchte, was nicht schon Jeder selbst auf's innigste dabei empfunden, ich spreche also nur von der Ausführung — und diese läßt, gehen wir die diesjährigen Leistungen in einer Reihe von vier Concerten durch, kaum etwas noch zu wünschen übrig. Hr. Fetis besitzt in der Auffassung der verschiedenartigsten Tonwerke eine seltene Sicherheit; seinem kritischen Auge entgeht auch nicht der leiseste Zug, die feinste Wendung in dem Werke des Dichters, welche er nicht zur Erhöhung des Vortrages benutzte. Haben auch schon die früheren Leistungen des Conservatoirs glänzende Beweise für die seltenen Fähigkeiten des Hrn. Fetis als Orchester-Dirigent gegeben, so wurden dieselben auf's neue wieder bestätigt durch die diesmaligen Aufführungen der Haydn'schen Symphonie in D-Dur (95ste), der C-Moll- und Pastoral-Symphonie von Beethoven, der Zauberflöte-Ouverture, Mendelssohns Sommernachtstraum und Hebriden, — Werke der verschiedensten Epochen und entgegengesetzter Geistesrichtungen. —

Von dem gegenwärtigen Zustande unserer Oper läßt sich eben nicht viel Rühmendes sagen. Obgleich dieselbe im Allgemeinen tüchtige Elemente besitzt, so versteht die Direction dieselben nicht zu benutzen. Mit Recht verdient sie daher den Vorwurf der Unfähigkeit, dessen sie von der öffentlichen Meinung in den bittersten Ausdrücken häufig genug angeklagt wird. Versteht sie ja nicht einmal das Publicum durch die Neugierde zu fesseln, was doch gewöhnlich die Tactik der Theater-Directionen ist. Oder sollte dieser Verschmähung der neuesten Pariser Schaustücke, denen die Musik eigentlich nur zum Vorwande dienen muß, eine moralische Ueberzeugung zu Grunde liegen, — wenn mit einem Worte die neuere Zeit nichts Tüchtiges bietet, warum, frage ich, nicht zu den älteren classischen Werken eines Gluck, Mehul, Cherubini, Spontini greifen? Was ist aber ihr trauriger Nothbehelf, wenn die bekannten Stücke abgespielt sind? — es sind französische Uebersetzungen abgelebter Opern Donizetti's, wie eine Lucrezia Borgia, ein Belisar, ein Don Pasquale. So windet sich unsere Oper gleich einem kranken Wurme in krampfhaften Bewegungen hin und her; das Beste, was man ihr wünschen könnte, wäre ein gesunder Tod, damit aus seiner Asche alsdann ein neuer glänzender Phönix ersteige — und das hofft man.

(Schluß folgt.)

Feuilleton.

*** Staudigl soll in Verbindung mit dem Theaterdirector Hrn. Remie für die Saison 1844 wieder eine deutsche Oper in London engagiren wollen. Man hofft von der Theilnahme Staudigl's bessere Erfolge, als sie die früheren Directionen gehabt. Er ist im Augenblicke vielleicht der populairste Künstler London's. —

*** Das 10te Schlesische Musikfest wird den 2ten und 3ten August diesmal in Liegnitz sein. Die Hauptwerke, die zur Aufführung kommen, sind: „die eherne Schlange" v. Löwe, und „Belsazar" von Händel. —

*** Hr. Tichatschek wird uns mit einem längeren Gastrollencyklus erfreuen; er begann am 7ten als G. Brown in der „weißen Dame". —

Attest *).

Daß der uns von Person bekannte Herr Componist und Virtuos Ludwig Böhner aus Töttelstädt in den letztern Jahren sich zeitweis in hiesiger Stadt aufgehalten und daß er auch gegenwärtig noch unter uns lebt, wird demselben auf sein ausdrückliches Verlangen unter Rathshand und Siegel bezeugt.

Arnstadt, den 5ten Juli 1843.

Der Rath das.
M. Winter.

*) Auf Ersuchen mitgetheilt.
d. R.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 12. Den 10. August 1843.

Für Gesangunterricht. — Aus Mannheim. — Jahresbericht über Belgien (Schluß). — Feuilleton. —

O wie soll der Nachtigallen
Seele denn in's Ohr dir fallen,
Wenn dir immer noch vor Ohren
Summet das Geschwätz von Thoren.

Rückert.

Werke für Gesangunterricht.

Es giebt im deutschen Vaterlande verhältnißmäßig gewiß äußerst wenige Schulen, in denen Gesang nicht Unterrichtsgegenstand wäre. Aber wir müssen auch offen bekennen, daß er als solcher noch gar sehr im Argen liegt. Nicht allein die Erfahrungen, die uns unsere nächsten Umgebungen bieten, sondern auch die Masse von Gesangsschulen von und für Pädagogen bestätigen dies in sofern, als sie alle das rein Musikalisch-Theoretische in den Vordergrund stellen (wir wollen nicht einmal die vielen höchst unzweckmäßigen Beispiele, die in Liedern und Gesängen als Studien für Schule und Haus geboten sind, erwähnen), dagegen aber über die Hauptsache: die Bildung der menschlichen Stimme als erstes Mittel zum Zwecke, das strengste Schweigen beobachten. Gerade das Musikalisch-Theoretische des Gesanges ist in den Volksschulen, wo eben nur wenig Zeit auf diesen Unterrichtsgegenstand verwendet werden kann, Nebensache, und der lang geführte Streit, ob es zweckdienlicher sei, nach Noten oder nach Ziffern zu singen, ergiebt sich für sie als so unerquicklich, daß man nicht begreift, wie man ihm so viele Theilnahme hat schenken können. Die Hauptsache bleibt für die Volksschule, wie für Jeden, der singen lernen will, zunächst Bildung der Stimme für einen guten Ton, wodurch zugleich das Ohr, der musikalische Sinn geweckt und veredelt wird. Die Gesanglehrer mögen sich nur aufs Gewissen fragen, ob das Singen der Schuljugend nicht blos ein melodisches Schreien sei?! — Es giebt vielleicht unter 100 Menschen durchschnittlich nur 10, die für den Gesang ganz verwahrlost sind; aber den schlechteren Stimmen alle Bildungsfähigkeit abzusprechen, wäre sehr unpädagogisch. Freilich wird dies nicht dadurch erstrebt, daß man den Schüler durch Zeichen zum Bewußtsein der Verschiedenheit der Töne in Bezug auf Höhe und Zeitwerth zu bringen sucht, oder, was noch häufiger geschieht, sich bei mechanischer Uebung seines musikalischen Gedächtnisses damit begnügt, wenn er so und so viel Choräle oder Lieder singen lernt, wie der gelehrige Gimpel sein Stückchen.

Der Lehrer muß zunächst das eigenthümliche Wesen der einzelnen Stimme, die Grenzen ihrer verschiedenen Register, deren Verhältniß zu einander, der einzelnen Register besondere Eigenthümlichkeiten zu beurtheilen verstehen, und nicht etwa nach der allgemeinen musikalischen Befähigung, sondern lediglich nach den angeborenen Stimmen seine Schüler in Classen vertheilen. Diese muß er natürlich jede einzeln üben, wobei er nicht fürchten darf, die Lust am Singen in den Schülern zu untergraben. Er darf sie nur für den sinnlichen Reiz des schönen Tones empfänglich machen, und er wird sich an der Lust und dem Eifer seiner Schüler gar bald erfreuen, wenn ihm auch der Vortheil dieser Methode anfänglich nicht gleich in die Augen springt. Was übrigens schöner Ton sei und wodurch er erzeugt und gebildet wird, muß weit eher Gegenstand genauer Erörterung in einer Volksgesangsschule sein, als die alten Kirchentonarten und die Auflösung der Septaccorde in Dreiklänge rc., wie es in vorliegender der Fall:

W. Kraußkopf, Handbuch beim Unterricht im Gesange für Lehrer und Lernende. — Zürich, bei Fr. Schultheß, 1843. —

Hätte der Verfasser gar nichts über die Stimme als Werkzeug beim Gesange gesagt, so hätten wir glauben können, sein Handbuch habe blos die Absicht, den Sänger ganz gründlich im Treffen und Blattsingen zu unterrichten, obgleich wir nicht recht wissen, wozu die Volksschule mit mancherlei gelehrten Dingen behelligt wird, wie z. B. die oben erwähnten Besprechungen. Da aber in der Einleitung der Stimme in dem §. 3. Körperhaltung, §. 4. Athemholen, und §. 5. Eintheilung der Stimme, Erwähnung geschieht, so müssen wir das Mangelhafte und, was in Bezug auf Mundstellung gesagt ist, Falsche rügen. Das Mangelhafte springt in die Augen, wenn wir bedenken, daß der wichtigste Theil auf 2 Seiten verhandelt ist, während der andere 120 Seiten füllt; und daß die Regel, die in Nr. 6. §. 3. aufgestellt ist: „der Mund muß ohne Ziererei geöffnet werden, weder zu viel, noch zu wenig, so daß ein Finger Raum zwischen den Zähnen hat", falsch sei, thut augenblicklich jeder Anfänger im Gesange dar, der ein reines, offenes a mit heller Klangfarbe singen gelernt. Wahrscheinlich hat der Verfasser noch keine italienischen Sänger oder Sängerinnen gesehen, die nicht wie unsere deutschen Gesangsdilettantinnen den schönen Ton zu Gunsten eines niedlichen Mündchens aufzuopfern im Stande sind. Noch kärglicher ist das Capitel vom Athemholen als das von der Körperhaltung bedacht, denn er sagt hierüber weiter nichts, als: „das Athmen muß leicht, ungezwungen, ohne sichtbare und hörbare Anstrengung geschehen" Dasselbe gilt von der Aussprache des Textes, ein Capitel, das erst Seite 52 gelegentlich zur Sprache kommt. Ueber Umfang jeder Stimme, deren Register und die Ausgleichung des Tones da, wo sie sich abgrenzen oder gegenseitig decken ꝛc., darüber herrscht völliges Schweigen. Der Vorwurf, der hier dem Verfasser gemacht wird, verliert allerdings an seiner Härte, wenn man bedenkt, daß er zugleich den vielen Autoren der verschiedenen Gesangsschulen gilt, deren jeder mit seinem Werke einem längst gefühlten Bedürfnisse der Gegenwart abgeholfen zu haben meint. Trotz diesen Mängeln bietet aber das Buch vieles Gründliches und Praktisches, namentlich was die Lehre vom Tacthalten und vom Treffen der Noten anbelangt. Klar und faßlich entwickelt und mit zweckmäßigen Beispielen begleitet, werden diese Capitel Lehrern und Schülern von großem Nutzen sein, wie denn der Autor in diesem Theile der Gesangskunst durchgängig praktischen Tact offenbart. — J. B.

(Schluß folgt.)

Aus Mannheim.

Riquiqui von H. Esser. *)

Die Oper Thomas Riquiqui (Text nach einem französischen Vaudeville von Carl Gollmick, mit Musik von Heinrich Esser), deren Composition bekanntlich in Frankfurt a. M. bei der unglücklichsten Darstellung sich wie ein Phönix aus der Asche erhob, und in Mainz 2 mal hintereinander mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, ist kürzlich in Mannheim, woselbst der Componist einer der achtbarsten Familien angehört, wo also zur Theilnahme und Aufmunterung sich alles hätte vereinigen sollen, nur lau, ja frostig aufgenommen worden. Wenn zu dieser Aufnahme die Localkritik nun das ihrige thut, — und sie wird es thun — um dieses Factum gehörig zu unterstützen, so wäre ohne eine sich erhebende Stimme der Wahrheit der Stab über die Oper gebrochen, und es würde heißen: was muß an einem Werke sein, das in der Vaterstadt von Freunden und Collegen umringt, das wacker dargestellt und in Scene gesetzt, das sogar in Gegenwart des Componisten und seines würdigen Lehrers, Franz Lachner von München, dennoch sich nicht erheben konnte? — es wird heißen: „das war der Probierstein seines Werthes", und — eine im Finstern schleichende Propaganda hätte den Sieg davongetragen. Leider, leider! ist dieses wieder einer von den Fällen, die im deutschen Vaterlande, wo so viel von Sympathie und Verbrüderung, von Einheit und Treue declamirt und gesungen wird, so häufig vorkommen. Traurig ist es, wenn die Zuflüsterungen des Parteigeistes Vorurtheile erzeugen, welche einen im Ganzen guten Geschmack besiegen können, aber noch trauriger ist es, wenn die eigentlichen, durch Kunstverhältnisse und Stellung berufenen Beschützer alles Guten und Schönen, wenn die eigentlichen Träger des besseren Geschmacks das Vertrauen mißbrauchen, welches ein Publicum in deren Urtheil setzt, wenn gerade solche die Unterdrücker blühender Hoffnungen werden. So kam es denn, daß das Schicksal dieser Oper schon vor deren Aufführung entschieden war, und daß man mit jener vornehmen Empfindung ins Theater ging, mit welcher man sich Bagatellen anzuhören herabläßt. Wer mit den Kämpfen und Intriguen des Collegial-Neides, wer mit den moralischen Zerwürfnissen und Gährungen der Theaterwelt nur einigermaßen vertraut ist, wird es begreiflich finden, daß es da nicht an Stoffen zum Tadel fehlen konnte, wo das Urtheil vor dem Examen gefällt wird, und daß die beliebten Gemeinplätze von Reminiscenzen, Melodieenmangel ꝛc. ad libitum ausgestreut, und gedankenlos aufgelesen wurden. Was den Text

*) Vgl. die Recension über dieselbe Oper in Nr. 11.

anbelangt, so hat der Rothstift der Regie und einer ängstlichen Censur das seinige gethan, um jedes Verständniß aus allen Angeln zu reißen, und so der Aufmerksamkeit des Publicums den nöthig festen Anhaltspunct zu rauben. So glaubt man von der einen Seite die Revolution ins Lächerliche gezogen, von der andern den Adel, durch die Verbindung einer Gräfin mit einem Plebejer beleidigt; indem das Libretto doch nur ein interessantes Abenteuer zur Schau giebt, dem eine Episode der französischen Revolution harmlos zum Grunde liegt.

Unter solchen Auspicien hätte das größte Meisterwerk fallen müssen, und dennoch rettete die innere gute Natur der Musik vor dem gänzlichen, von einer Faction beabsichtigten Sturze; nichtsdestoweniger traten viele Nummern siegreich hervor, und das Publicum, von einer innern Ahnung des Schönen wider Willen erfüllt, konnte ihnen den Ausdruck der Achtung nicht versagen. Mögen sich nun auch Parteien gegen das Werk erheben, und zum Belege für dessen Unwerth die im Ganzen frostige Aufnahme in Mannheim citiren: ich halte es für meine Pflicht, die wahren Motive dieser Aufnahme zur Kenntniß eines größeren Publicums zu bringen. Was den Componisten betrifft, so mag er einestheils selbst Schuld sein, wenn man ihn eben nicht zu protegiren überall geneigt ist. Esser, obgleich kaum 25 Jahre alt, gleicht jenen Originalen einer classischen Zeit, die unbekümmert um das recensirende Urtheil ihren geraden Weg gehen und das Richteramt der Zeit überlassen. Er ist, ohne einem zweiten Phantasiedichter, Hoffmann, Stoff zu einer neuen Kreisleriana zu geben, mit ganzer Seele das, was er sein soll. Für ihn ist athmen und componiren ein und desselbe Bedürfniß. Solche Männer haben immer das Nöthige versäumt, um sich Freunde zu machen, weil sie glaubten, die wahre Kunst beschützt sich selbst; und was auch Hrn. Esser hinfüro geschehen mag, er tröste sich mit den alten Maestro's, deren Werke so oft verkannt und angefeindet — nannten doch selbst die Pariser ihren Gluck den Heuler (l'hurleur); und welche Mißhandlungen hatten nicht Beethoven und Mozart erfahren müssen? — noch immer fest stehen.

Nebst Franz Lachner wohnte auch Lindpaintner dieser Vorstellung bei, welche beide, wie die wenigen unbefangenen Zuhörer, von der Schönheit und Gediegenheit der Musik so überrascht als erfreut waren. —

C. G.

Jahresbericht über Belgien.

(Schluß.)

Unter den Hauptstädten der Provinzen, in welchen sich in jüngerer Zeit ein regeres musikalisches Leben gestaltet, gehören Gent, Lüttich, Antwerpen. In ersterer wirkt in echt künstlerischer Thätigkeit der tüchtige Componist Hanssens jun. mit dem Director des dortigen Conservatoriums Hrn. Mengal, denen man vorzüglich die Einführung Beethoven'scher und Mendelssohn'scher Musik zu verdanken hat. Gent besitzt jetzt eins der schönsten Theatergebäude des Continents. Orchester-Director ist Hr. Hanssen, und das Opernpersonal bildet ein ziemlich befriedigendes Ganze. Ferner besitzt diese Stadt einige sehr zahlreiche Harmonie-Gesellschaften und Männergesang-Vereine. In Lüttich wurde von jeher die Musik mit einer gewissen Vorliebe gepflegt. Sein Conservatorium, unter der tüchtigen Leitung des Hrn. Daussoigne-Mehul, Neffe des trefflichen Componisten Joseph's, ist das älteste Belgiens und hat schon schöne Früchte zur Reife gebracht. Die hohe Pietät, welche die Vaterstadt Gretry's für das Andenken desselben hegt, scheint ihr ein immer neuer Sporn zu sein, sich dieses Ruhmes nicht unwürdig zu machen. Bemerkenswerth ist noch, daß hier der Geschmack für Harmoniemusik durchaus nicht vorherrscht, wie in den andern Städten Flanderns und Brabants. Männergesang-Vereine haben sich auch hier schon längst gebildet und gehören zu den besseren des Landes.

Antwerpen, weniger begünstigt als die beiden genannten Städte, zuerst weil sie einer eigentlichen musikalischen Bildungsanstalt entbehrt, ferner der Handelsgeist einer solchen Stadt der Kunstpflege nicht sonderlich hold ist — ist dennoch den neueren Fortschritten einer höheren Kunstbildung nicht fern geblieben. Ja, der Chorgesang hat sich hier mehr als in irgend einer andern Stadt Belgiens Eingang verschafft, und rechnen wir noch einen Instrumental-Verein hinzu, so ist die Stadt Antwerpen in dieser Beziehung vor vielen anderen bevorzugt, gerade weil es das Werk der Dilettanten ist. Ohne das Verdienst der Einheimischen schmälern zu wollen, glaube ich, daß die Deutschen, welche hier einen beträchtlichen Theil des Handelstandes ausmachen, unter welchen sich manche gebildete und kunstsinnige Dilettanten befinden, bei diesen erfreulichen Fortschritten nicht ohne Einfluß gewesen sind. Daß es übrigens auch in Antwerpen Harmonie-Gesellschaften und Männerchöre giebt, braucht kaum noch erwähnt zu werden.

Verschiedenes.

Ein ganz unerwarteter und seltener Genuß wurde uns durch die geniale Clavierspielerin M. Pleyel. Dem eitlen Ruhme der Welt entsagend, scheint sie nur ihre Kunst der Hülfe der leidenden Menschheit widmen zu wollen. So spielte sie diesen Winter zweimal für mildthätige Zwecke. — Ich würde nun nichts Neues sagen, wenn ich ernst berichtete: daß sie Alles hinriß und den

ganzen Saal in einen engen Zauberkreis um sich herum bannte .... Welche Erscheinungen unter der magischen Kraft ihrer Finger hervorzitterten, um das zu beschreiben, da müßte ich eigentlich ein Dichter sein. Doch diejenigen, welche die Künstlerin wie mich und Andere in ihren Zauberkreis einmal hineingebannt, wissen ja, was an ihr ist. Die Andern mögen aus diesen wenigen Worten entnehmen, daß die M. Pleyel wahrscheinlich die genialste Clavierspielerin unserer Zeit ist.

Sie kennen ja den Rheinländer Ferd. Kufferath, der auch in Leipzig unter Mendelssohn studirte. Er weilte im Laufe des Winters eine Zeitlang unter uns. Wir erfreuten uns recht an diesem Künstler von der echt deutschen Art in Bildung und Gesinnung. Er trat in mehreren Concerten mit vielem Beifall auf, und erwarb sich vorzüglich in einem des Conservatoriums durch den Vortrag des Mendelssohn'schen D-Moll-Concerts die ehrenvollste Anerkennung als Clavierspieler. Von anderen jüngern deutschen Künstlern, die sich noch hier aufhalten, nenne ich den jungen Violinspieler Möser aus Berlin, der schon als Knabe Aufsehen erregte und jetzt zu seiner weiteren Ausbildung den Unterricht de Beriot's genießt. Er ließ sich bei Anwesenheit Thalberg's in dessen Concerten hören und fand eine für ihn sehr schmeichelhafte Anerkennung. Zu ähnlichen erfreulichen Hoffnungen berechtigt auch als Clavierspieler und Componist der junge Stadtfeld aus Wiesbaden, seit einigen Jahren Schüler des hiesigen Conservatoriums. Er spielte in der letzten musikalischen Sitzung desselben ein von ihm componirtes Clavier-Concert mit Orchester. Die Kühnheit dieses ersten Sprunges mag einigermaßen die Unreife desselben entschuldigen.

Beriot, der anfangs nach Paris sollte, um die durch den Tod Baillot's erledigte Stelle am dortigen Conservatoir zu übernehmen, bleibt hier. Die Regierung, eifersüchtig auf den Besitz dieses großen Künstlers und um ihn für immer zu fesseln, hat für ihn eigens eine Stelle geschaffen, die eines Inspecteur des Classes de Violon am Conservatorium, welche er auch angenommen. Dieser herrliche Künstler, den Belgien mit Stolz den Seinigen nennen darf, genießt auch als Mensch die allgemeinste Verehrung.

Girschner, der auch in Deutschland hier und da als tüchtiger Componist bekannt ist, hat sich seit zwei Jahren von Aachen, seinem letzten Wohnsitze, nach der hiesigen Residenzstadt übergesiedelt und sich schon vielfache Anerkennung verschafft. Er ist Organist an der hiesigen protestantischen Gemeinde und Professor der Orgel am Conservatorium. Er leitet auch zugleich eine deutsche Liedertafel. — Den bekannten Violinspieler Prume, den deutsche Zeitungen, auch die gegenwärtige, als todt angezeigt hatten — lebt noch. Wir haben gewisse Nachrichten, und er soll sogar auf dem Wege der Besserung sein. — Aus einem früheren Berichte von hier, der Feder des geistreichen Herrn Gathy in Paris entflossen — gegen welchen ich eigentlich eine Beschwerde zu führen habe, betreffend den graduirten Doctorhut, den er mir Schuldlosem auf eine ganz hinterlistige Weise aufgedrückt — aus dem erwähnten Berichte, sage ich, haben Sie bereits entnommen, daß die Stadt Lüttich dem Andenken Gretry's ein bleibendes würdiges Denkmal gesetzt hat. Die Feierlichkeiten, welche die Enthüllung desselben begleiteten, sind Ihnen auch bekannt. Dieses Beispiel dankbarer Erinnerung an große Söhne des Vaterlandes konnte nicht ohne Nachahmung bleiben, und so erhielten denn auch Roland de Lassre (Orlando di Lasso) in seiner Geburtsstadt Mons, und Mehul in Givet Denkmale.

Thalberg ist vor Kurzem hier durch nach London gereist, um alda die Tochter des berühmten Lablache, welche die Wittwe eines französischen Malers ist, zu heirathen. Wie man sagt, will er seinen häuslichen Heerd hier aufschlagen. Vieuxtemps ist auch von seiner großen Kunstreise wieder hier angelangt, eben so wird Liszt erwartet. So haben wir denn bald wieder einen Congreß gekrönter Virtuosen-Häupter zusammen.

C. E.

Feuilleton.

*** Der erste namhafte Virtuos, der eine Kunstreise nach Constantinopel unternommen, ist wohl der Clavierspieler L. von Meyer; er ging vor Kurzem von Bukarest, wo er gleichfalls Concert gegeben, nach der türkischen Residenz ab. — In Bukarest gab gleichzeitig die Sängerin Henriette Karl ein sehr besuchtes und einträgliches Concert für die dortige evangelische Kirche. —

*** Aus London schreibt man, daß Spohr einen sehr glänzenden Empfang in England gehabt. Als er zum erstenmal ein Concert der philharmonischen Gesellschaft besuchte, erhob sich die ganze Versammlung von ihren Sitzen, eine Ehre, die noch keinem Künstler in England widerfahren. — Auch Ernst macht großes Aufsehen in London; seine 1ste Morgenunterhaltung gab er am 23sten zum Besten des zu errichtenden deutschen Hospitals. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 13. Den 14. August 1843.

Kirchenmusik. — Zweistimmige Lieder und Duetten. — Ein Brief von Mozart. — Feuilleton. —

Musica natura ipsa videtur ad tolerandos facilius labores velut muneri nobis dedisse.

Fabius.

Kirchenmusik.

Psalm 50 „Miserere mei Deus" für Sopran, Alt und Baß, zwei Violinen, Viola und Baß (oder Orgel) in Musik gesetzt von Franz Commer. — Berlin, bei Bote und Bock. — Op. 31. —

Vor einiger Zeit beschenkte uns der Verfasser mit einem großen Werke seines Sammlerfleißes, seiner Sammlung alter Kirchenmusiken für Männerstimmen, das nur Aufmunterung auf dem betretenen Pfade erregen konnte; hier zeigt er uns, daß er nicht auf dem Standpunkte gewöhnlicher Sammler stehen geblieben, die alten Kunstschätze sich recht zu Gemüthe geführt, sich durch sie zu eigenem Schaffen begeistert hat, daß er die alten Meister zu Wegweisern erkoren in einer Zeit, die der Pfade eher zu viel als zu wenig hat, so daß der Kunstjünger am Ende auch oft rathlos dastehen mag. Sind wir mit dem Verfasser über den Geist der Arbeit einverstanden, und müssen wir ihm rathen, auf dem gewählten Steig kühn aufwärts zu dringen, so sind wir doch nicht ganz über die Form einverstanden, in welcher er den Gesang begleitet. Der Bußpsalm kann wohl eigentlich nur für eine Kirche geschrieben sein, und sollte da nur mit der Orgel, dem eigentlichen Kircheninstrument, begleitet werden, wo hingegen die kirchliche Würde, meine ich wenigstens, sich schwer mit den zwei Geigen und dem Basse vertragen ließe; ich weiß zwar, daß auch große alte Kirchentonsetzer mit ähnlicher Begleitung setzten (Legrenzi und Pergolesi), allein die alten Meister hatten ihre Mißgriffe wie die neueren, und machten oft in religiösen Dingen einen Humor geltend, den wir in unserer Zeit nicht billigen können. Sichtlicherweise hat auch die Begleitung unter der Form gelitten, ist in der Orgelstimme das Wesen der Geige in einigen Nummern vorherrschend geworden, fehlt dafür die ernste Bindung, welche der Orgel vorzüglich die kirchliche Würde giebt, die uns für das glanzendste Orchester vollkommen Ersatz bieten kann, besonders da es, wie dieses Instrument selber, in jeder Kirche dem Sänger zur Beihülfe gewärtig ist. Indessen sind diese Ansichten eben nur Ansichten; betrachten wir das Werk vom Gesichtspuncte des Verfassers aus. Dann beginnen wir nach einem kurzen sinnigen Vorspiele dem ersten Chore, der mit Miserere beginnt, der so ernst und gut gehalten, wie brav gearbeitet ist, dann in Nr. 2: „Amplius lava me" in eine Baßarie übergeht, die zu den glänzendsten Stücken des ganzen Werkes gehört, in dem sie eine schöne Weise mit edlen Harmonieen ausstattet, ohne daß sie an ihrem reinen edlen Flusse im mindesten verlöre. Was wir etwa wünschten, wäre: daß im elften Tacte vor dem Schlusse im Basse statt des 2maligen e e, e dis stände, welches auch zu setzen wahrscheinlich des Verfassers Absicht war, so daß das zweimalige e ein Schreibirrthum, nicht einmal Schreibfehler zu nennen. Nr. 3., ein Duett, hat uns weniger gefallen, so daß wir es für den schwächsten Theil halten. In Nr. 4. geht der Psalm wieder in einen Chor über, in dem wir Seite 16 einer besonders schönen Stimmenführung begegnen, wornach dann in Nr. 5. eine Altarie folgt, die uns minder gelungen erscheinen will, als die unmittelbar wieder folgenden Baß= und Sopranarien. In Nr. 8. nimmt der Chor wieder die Würde des Einganges an, und deutet durch einen schlagenden Uebergang die Umwandlung des Herzens an, in einer Art Malerei, der man nur beipflichten kann. Nr. 9. überraschte uns besonders, weil der Beginn wörtlich aus einem Theile der

Spohr'schen „letzten Dinge" abgeschrieben scheint; ich sage scheint, weil ein Gedanke immerhin zweien Künstlern eigenthümlich gehören kann. Spohr benutzt ihn mit anerkannter Meisterschaft zur Fuge „Groß und wunderbar sind deine Werke", wo hingegen der junge Tonsetzer, der in seinem Werke alle tiefere Kunst der Arbeit gemieden zu haben scheint, ihn bald mit anderen Gängen vertauscht. Einer anderen Annäherung an Spohr'sche Gedankenweisen haben wir schon in der Einleitung begegnet, wo in dem 5ten System in den ersten Tacten eben auch Stellen aus den „letzten Dingen", die Stelle aus dem Chore „Gefallen ist Babylon" vorkommt, welche da heißt: „Sie ringen nach ihm, er flieht". Wir wollen keineswegs hierüber den Verfasser tadeln, sondern nur in den ähnlichen Gedanken der Künstler auf die verschiedenartige Ausführung aufmerksam machen. Recht sinnig und sinnvoll ist das Duett 10. für Alt und Sopran, auch die Arbeit desselben entsprechend und wohlverschlungen, so daß wir hier nur einen Octavengang zu tadeln fänden, welcher in dem ersten Zeilenverbande im 6ten und 7ten Tacte vorkommt, wo zu gis a des Basses gis a der Altstimme lautet, welches leicht dadurch gehoben worden, daß dem Baß statt gis als Halbnote, die beiden Viertel gis e eingeschoben würden.

Rührend und nicht minder schön sprach uns Nr. 11. „libera" an, dem ein würdiger Cantus firmus Nr. 12. folgt. In der Sopranarie Nr. 13., die nicht minder gut gehalten ist, haben wir, was die Arbeit betrifft, nur einige geringe Mängel zu rügen. Gleich in den beiden ersten Tacten eine kleine Quintenfortschreitung $\begin{smallmatrix}\text{fis} & \text{g}\\ \text{h} & \text{cis}\end{smallmatrix}$, dann aber auch Seite 36, im 3ten System im letzten Tacte die förmliche Quinte $\begin{smallmatrix}\text{d} & \text{e}\\ \text{g} & \text{a}\end{smallmatrix}$, die der Verfasser Seite 37 in 4ter Notenverbindung im 4ten und 5ten Tacte durch keine Pause klüglich gemieden hat. In Nr. 14. folgt nach einem kurzen Choralsatze in einer rascheren Bewegung der letzte Satz, welcher in eine Fuge auszugehen scheint, aber diese nicht ausspinnt, sondern nach wenigen Tacten den ganzen Psalm schließt.

Wir möchten keineswegs zu den Octaven- und Quintenjägern gerechnet werden, welche wie Insectenjäger überall nach diesen flüchtigen Wesen jagen, und die erjagten frohlockend aufspießen, sondern haben sie hier aufgesucht und gerügt, um den Verfasser auf sich aufmerksam zu machen. Da wir das Gute mit voller Seele anerkannt haben, und anerkennen, ist es unsre Pflicht, auch die kleinen, wenn man will, Schreibfehler zu rügen, die in einem Werke für die Kirche, welches den höchsten Ernst, die höchste Würde erfordert, einmal nicht ankleben sollen, wenn wir sie in dem leichten Singspiele, im flüchtigen Liede schon hingehen lassen können, und wollen. Eine schöne Stelle Schiller's oder Göthe's wird nicht minder schön bleiben, wenn auch der Setzer „mich" statt „mir" oder umgekehrt darin gesetzt hätte und so gedruckt worden wäre, wird aber dennoch ihre Wirkung verfehlen, wenn sie so gesprochen und aufgeführt würde; dieser Vergleich könnte vielleicht auch für musikalische Gedanken, und eine bei ihnen stattfindende „Harmoniemilbe", wie die alten Meister sagten, gelten, die erst, wenn sie ausgemerzt wird, denselben zur vollen Schönheit aufblühen läßt. Am allerwenigsten möchten wir den Künstler gekränkt haben, oder ihn von eigenem Schaffen zurückschrecken; die Fehler, welche wir ihm vorwarfen, haben die größten Meister, der große Bach wie der große Mozart, auf ihre Gewissen geladen, ohne daß dieselben dadurch die allgemeine Bewunderung geschmälert haben, im Gegentheil möchten wir ihn zu neuen Arbeiten ermuntern, möchten wir ihn überreden, auch die tieferen Saiten der Kunst in der Technik anzuschlagen, immer mehr in die contrapunctischen Durchführungen einzugehen, zum artistischen Verbauen der Steine, die der Verfasser in so reichen Brüchen und malerischen Schichtungen bewahrt, und sagen ihm dann eine schöne Zukunft, eine warme volle Anerkennung von allen denen voraus, die nur für kirchliche Kunst Sinn und Liebe erhalten haben, die eines höheren Gedankens fähig sind. —

G. Webel.

Zweistimmige Lieder und Duetten.

Eduard Frank, Sechs zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Pianofortebegleitung. — Op. 4. — Preis 20 Ngr. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. —

Obgleich der Opuszahl nach zu schließen, diese Lieder einem Componisten angehören, der in ihnen noch die ersten Proben seines Talentes ablegt, so verrathen sie doch durch die Correctheit des Styls, die Sicherheit in Auffassung und Ausführung des gewählten Stoffes und durch leichte Beherrschung der Form einen Componisten, der sich bereits zu jener Selbstständigkeit emporgearbeitet, die trotz allen Talentes vorzugsweise das Resultat ernsten Strebens und Fleißes ist. Dem Wesen der zweistimmigen Lieder gemäß, ist die Führung der zweiten Stimme trotz ihrer Einfachheit immer melodisch, obgleich sie nirgends wie im Duett selbstständig auftritt. Der Gesangparthie mit ihren sinnigen Wendungen schmiegt sich eine einfache Begleitung an, welche jene eben so klar hervortreten läßt, als ihre Wirkung zu unterstützen und zu steigern vermag. Die Gedichte,

vier von Uhland, eines von Simrock und das letzte von Zeller, sind eben so glücklich gewählt als aufgefaßt, und obwohl die von Uhland bereits schon öfter componirt worden sind, machen sie sich doch bei dieser Behandlung immer wieder als neu geltend. Die zweite Stimme, welche dem Titel nach einer Altstimme zugedacht ist, kann auch von einem Mezzosopran ausgeführt werden, welchem Charakter und Umfang diese Lieder fast noch mehr zusagen werden. —

H. Triest, Drei Duette für **2** Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. — Op. **10**. — Preis ⅔ Thlr. — Berlin, bei C. A. Challier und Comp. —

Bereits ist uns der Componist in Liedern für eine Singstimme begegnet, und wir nehmen jetzt Gelegenheit zu einem freundlichen Gruße um vorliegender Duetten willen, die bei leichter Grazie zugleich eine gewisse Gewandtheit in Gestaltung der Stimmführung zu einer, wenn auch nicht eigenthümlichen und neuen, doch fließenden Melodie offenbaren. In Charakter und Ausführung an die beim großen Publicum beliebt gewordene Richtung sich anschließend, steht eine günstige Aufnahme zu erwarten, obwohl man ihr um ihres geoffenbarten Mangels intensiver Kraft der Empfindung nicht in diesem Grade geneigt sein sollte. Die ersten beiden Gedichte sind von Lenau und eignen sich für eine derartige Ausführung, dagegen verliert das letzte, ein Gedicht aus Herder's Volksliedern, bei derartiger musikalischer Behandlung seinen Charakter fast ganz, und der Componist stellt sich stets einem gerechten Vorwurfe blos, der einem Fingerzeige, wie er hier gegeben ist, zu folgen nicht für nöthig hält. Die zweite Stimme einem Sopran anzuvertrauen, wäre nicht eben zweckmäßig, da ein solcher zu häufig genöthigt ist, die tiefsten Grenztöne seines beschränkten Brustregisters zu berühren. Vielmehr muß sie von einem Mezzosopran ausgeführt werden. Ja man könnte dieselbe sogar einer Altstimme eher übertragen, als einem Soprane. Der Druck ist übrigens bei weitem nicht so correct und elegant, als der der vorigen Duetten. —

B.

Ein Brief von W. A. Mozart. *)

Dresden den 16. April 1789
Nachts um halb 12 Uhr.

Liebstes bestes Weibchen! —

Wie? — noch in Dresden? — Ja, meine liebe; — ich will Dir alles haarklein erzählen; — Montags den 13., nachdem wir bei Naumans Frühstück genommen hatten giengen wir alle nach Hof in die Kapelle; die Meße war von Nauman (welcher sie selbst dirigirte) — sehr Mittelmäßig; — wir waren in einem oratoire der Mußik gegenüber; — auf einmal stupfte mich Nauman und führte mich dem Hrn. von König auf, welcher Directeur des plaisirs (der traurigen Churfürstlichen Plaisirs) ist; — er war außerordentlich artig, und auf die Frage ob ich mich nicht wollte bey Seiner Durchl. hören laßen, antwortete ich, daß es mir zwar eine Gnade seye, ich mich aber, da ich nicht von mir allein abhänge, nicht lange aufhalten kann. — so blieb es; — Mein fürstlicher Reisegefährte lud die Naumanschen samt Duschek zu Mittage: — unter dem Eßen kamm die Nachricht daß ich den folgenden Tag als Dienstag den 14. Abends um halb 6 uhr bei hofe Spielen sollte. — Das ist ganz was außerordentliches für hier; denn hier kömmt man sonst sehr schwer zu gehör; und du weißt daß ich gar keinen gedanken auf hier hatte. — wir hatten bey uns a l'hôtel de Boulogne ein quartett arrangirt. — wir machten es in der Capelle mit Antoine teyber (welcher, wie du weist, hier Organist ist;) und mit Hrn. Kraft (Violoncellist von fürst Esterhásy) welcher mit seinem Sohne hier ist, aus; ich gab bey dieser kleinen Musik das Trio welches ich H. von Puchberg schrieb; — es wurde so ganz hörbar executirt. — Duschek sang eine menge von figaro und Don Juan; — des andern Tages Spielte ich bey Hof das Neue Concert in D; — folgenden Tag Mittwochs den 15. vor-Mittag erhielt ich eine recht schöne Dose; — wir Speissten dann beyn Rusischen gesandten alwo ich viel Spielte. — Nachtisch wurde ausgemacht, auf eine Orgel zu gehen. — um 4 uhr fuhren wir hin. — Nauman war auch da; — Nun mußt du wißen daß hier ein gewißer **Häßler** (organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein schüller von einem Schüller von Bach. — seine force ist die Orgel, und das klavier (klavikord) — Nun glauben die leute hier, weil ich von Wienn komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu Spielen gar nicht kenne. — ich sezte mich also zur Orgel, und Spielte. — Der fürst Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt;) beredet ihn mit vieller Mühe auch zu Spielen; — die force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in Füssen, welches, weil hier die Pedale stuffenweise gehen, eben keine so große kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine fuge ordentlich auszuführen — und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum Rusischen gesandten zu gehen damit mich Häßler auf dem forte piano höre; — Häßler Spielte auch. — auf dem forte piano finde ich nun die Auerhammer eben so stark; Du kannst dir nun vorstellen daß seine schaale ziemlich sank. — Nach diesem gingen wir in die Oper,

---

*) Im Archiv des Preßburges Kirchenmusikvereins befindlich, und zuerst in Nr. 88. der allg. **Wiener Musikzeitung** von Hrn. Scharitzer mitgetheilt.

welche wahrhaft Elend ist; — weißt du wer auch unter den Sängerinnen ist? – Die Rosa anservisi *). — ihre freude kannst du dir vorstellen. — übrigens ist aber die Erste Sängerin die Allegrandi viel besser als die Jerarese; — das will zwar nicht viel gesagt haben. — Nach der Oper giengen wir nach hause; Nun kömmt der glücklichste augenblick für mich; — ich fande einen so lange mit heisser sehnsucht gewunschnen Brief von Dir liebste! beste! — Duscheck und Naumans waren wie gewöhnlich da; — ich gieng gleich im Triumphe in mein Zimmer küßte den Brief unzähligemale, eh' ich ihn erbrach, dann — Verschlang ich ihn mehr als ich ihn las. — ich blieb lange in meinen Zimmer; denn ich konnte ihn nicht oft genug lesen, nicht oft genug küßen. als ich wieder zur gesellschaft kamm, fragten noch Naumans ob ich einen Brief erhalten hätte, und auf meine Bejahung, gratulirten Sie mir alle herzlich dazu, weil ich täglich darüber klagte, daß ich noch keine Nachricht hätte; — die Naumanschen sind herrliche leute; — Nun über deinen lieben Brief; denn die fortsetzung meines hiesigen aufenthaltes bis zur abreise wird nächstens folgen;

liebes Weibchen ich habe eine menge bitten an Dich; —

1mo bitte ich dich, daß du nicht traurig bist,

2do Daß du auf deine gesundheit acht hast und der frühlingsluft nicht trauest.

3tio Daß du nicht alleine zu fusse — am liebsten aber — gar nicht zu Fusse aus=gehest.

4to Daß du meiner liebe ganz versichert seyn sollst; — keinen Brief habe dir noch geschrieben, wo ich nicht dein liebes Portrait vor meiner gestellt hätte. —

5to bitte ich dich nicht alleine auf Deine und Meine Ehre in deinen Betragen Rücksicht zu nehmen sondern auch auf den Schein. — seye nicht böse auf diese bitte. — du mußt mich eben diesfalls noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte.

6to et ultimo bitte ich Dich in deinen Briefen ausführlicher zu seyn. — ich möchte gerne wissen ob schwager Hofer den Tag nach meiner Abreise gekommen ist? ob er öfters kömmt, so wie er mir versprochen hat; — ob die Langischen bisweilen kommen; — ob an dem Portrait fortgearbeitet wird? — wie deine lebensart ist? — lauter Dinge die mich Natürlicherweise sehr interesiren. —

Nun lebe wohl, liebste, beste! — Denke daß ich alle Nacht ehe ich ins bette gehe eine gute halbe Stunde mit deinem Portrait Spreche, und so auch beym erwachen. — übermorgen den 18. gehn wir ab; — du schreibst nun immer nach Berlin poste restante. —

O stru! stri! — ich küße und drücke dich 1095060437082 mal (hier kannst du dich im aus=Sprechen üben) und bin Ewig

Dein treuester Gatte und Freund

W. A. Mozart mp.

Der Beschluß des Dreßner aufenthalts wird nächstens folgen. — gute Nacht! —

*) Soll es nicht Panservisi heißen? Eines Tintenflecks wegen ist das P nicht sichtbar.

Anm. d. Einf.

Feuilleton.

*** Gestern gab Hr. Organist Becker zu mildem Zwecke in hiesiger Nicolaikirche ein Orgelconcert, das, bedeutsam schon durch das Gewicht der vorgetragenen Compositionen, ein besonderes Interesse dadurch erhielt, daß in ihm eine Dame, Frl. Louise Lallemant, sich als Beherrscherin dieses Instrumentes zeigte. Sie ist die Schülerin des Concertgebers und spielte von diesem ein Trio, eine Fuge von Eberlin, und das sechsstimmige Ricercare von S. Bach (über das sogenannte königliche Thema), letzteres mit ihrem Meister zusammen, und machte durch ihren Vortrag diesem, so wie dem eignen Geschmack und Talent alle Ehre. Hr. Becker selbst spielte eine Fuge von Krebs, ein Trio eigner Composition, einen frei variirten Choral, und mit Hrn. Kammermusikus Belke aus Lucca sein bereits früher gehörtes Flöten=Solo mit Orgelbegleitung, ein Trio und ein Präludium von S. Bach. Der bringt mich aber auf mein altes praeterea censeo, daß wir von ihm nicht viel und oft genug spielen und hören können. — G.

*** Das erste Liederfest des Thüringer Sängerbundes wird in diesen Tagen in dem herzogl. Schloßgarten zu Molsdorf bei Erfurt begangen. — Am fränkischen Männergesangfeste, das vor Kurzem in Schweinfurt gefeiert wurde, nahmen 26 Vereine mit 723 Sängern Theil. —

*** Die Auction der vom MD. Pohlenz hinterlassenen mus. Bibliothek wird vom 2 – 10ten October stattfinden. Der über 100 Seiten starke Katalog enthält sehr Werthvolles und ist durch alle Musikhandlungen (auch durch R. Friese) zu beziehen. —

* Den uns von Dresden gegen den Bericht des Hrn. Adam über das dortige Musikfest eingeschickten Artikel bedauern wir des gereizten Tones halber, der sich überall darin ausspricht, nicht aufnehmen zu können.

d. R.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch=, Musik= und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.) (Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 2.)

Intelligenzblatt

zur neuen Zeitschrift für Musik.

August. | № 2. | 1843.

Suum cuique.

Im vierten Stücke der Beiblätter zur neuen Folge der Abendzeitung, „Dresden" betitelt, befindet sich eine Kritik der am [illegible]. Juli in Dresden abgehaltenen Aufführung der geistlichen Musik am ersten Tage des Männergesangfestes. Der Recensent, unterzeichnet —c—, setzt sich auf das hohe Pferd, spricht von da herab mit dictatorischer Unfehlbarkeit seine Urtheile und tummelt sich auf dem geduldigen Felde der Abendzeitung in hochtrabenden Tiraden herum. Kämpfte er nun, wie einst der große Don Quixotte, dem der leidige Teufel des Ritterthums in den Leib gefahren war, blos mit Windmühlen, so könnte man ihn gewähren lassen; da unser Ritter aber sich an wirkliche Personen, an achtungswerthe und geachtete Männer wagt, so muß ihm eine Zurechtweisung werden, nicht um seinetwillen, denn das hieße in ihm einen Gegner anerkennen, der er nicht ist, sondern wegen des Publikums, das nur zu leicht durch Anmaßung und einen gewissen blauen Dunst von zuversichtlicher Weisheit sich verblenden läßt.

Zuerst spricht unser Kritikus ein Langes und Breites über Musikfeste und behauptet, daß sie nicht mehr zeitgemäß seien, weder die Kunst förderten, noch gediegene Leistungen aufzuweisen hätten u. s. w. Das alles thut er, wie du glaubst, um das Dresdener Gesangfest als überflüssig darzustellen. Nein, weit gefehlt, um blos hinzuzufügen, daß dieses Fest von ganz andrer Art gewesen und anders zu beurtheilen sei. — Man sieht, daß unser Rec. das Frappante, Ueberraschende liebt. Sonst hätte er in der Einleitung über die jährlich steigende Verbreitung der Männergesangfeste, von dem allgemeinen Beifall, den sie erndten, von ihrer socialen und nationalen Bedeuung gesprochen; das wäre doch hübsch natürlich und logisch richtig gewesen.

Es folgt nun die Aufzählung der Sängerchöre, die beim Feste thätig waren, so wie der Dirigenten, die es leiteten. Den Ort anlangend, wo das Concert stattfand, nennt der Rec. die Frauenkirche, „deren immerhin schöner Kuppelbau u. s. w für diesen Zweck sich besonders eigne". — Was soll denn das „immerhin"? Will der Rec. damit einen leisen Zweifel an der wirklichen Schönheit jener Kuppel aussprechen, oder versteht er die Bedeutung dieses Wörtchens nicht? In jedem Falle sehr lächerlich. — Bei der namentlichen Aufführung der die Solopartieen executirenden Opernsänger wird auch der Tenorist Bielczizki genannt, der gar nicht mitwirkte. Wahrscheinlich ist der Herr Rec. während des Concerts so sehr mit seiner Kritik beschäftigt gewesen, das er nicht sah, was um ihn vorging, aber auch eben so wenig hörte, denn sonst hätte er als fleißiger Theaterbesucher und Opernrecensent die Stimme jenes Herren kennen müssen.

Da er billige Anforderungen an das zu Leistende stellt, so ist er mit der Aufführung sehr zufrieden und lobt namentlich die Klangwirkung des Chorals, der das Concert eröffnete. Das nun folgende Requiem Cherubini's „verräth die Meisterhand u s. w." Also es verräth sie blos, trägt sie nicht als Siegel auf die Stirn gedrückt? Entweder legt der Rec. die Worte abermals nicht auf die Goldwage, oder er meint wirklich, das Requiem sei nur für Solche ein Meisterwerk, die ein hinlänglich feines Gefühl und genug musikalische Kenntnisse haben, um es zu errathen. Wir gratuliren dem Rec, daß er zu diesen Begabten gehört Ferner soll auch „solchen Compositionen ohne Cultus der Kirche stets ihr Lebensprincip fehlen". Uns dünkte aber bisher, das Lebensprincip sei etwas Inhärirendes, Innerliches, — nichts Adhärirendes, Aeußerliches. Die Physiologie, d. h. die Lehre vom Leben und seinen Erscheinungen und Gesetzen, mag der Rec. freilich kaum mehr, als dem Namen nach kennen. Zuletzt wird er wieder unlogisch, indem er die allbekannte Regel, daß bei Eintheilungen derselbe Eintheilungsgrund festgehalten werden müsse, verletzt. Er führt nämlich einige Titel von einzelnen Sätzen des Requiem auf (Dies irae; Agnus Dei), und mit ihnen zugleich einen aus dem Zusammenhange gerissenen Satz des Offertoriums (libera eas de ore leonis). Da aber hiermit weder eine Abtheilung im Texte, noch eine Veränderung im Tactgange beginnt, so kann und darf er auch nicht als Titel benutzt werden.

Die Hymnen von Reissiger und Schneider „machen sich durch eine sichere, formelle Technik und verständige, talentvolle Anordnung geltend, ein innerliches poetisches Leben, das sich in absoluter Schönheit gerade so nothwendig und fühlbar machte, haben sie nicht". Wenn der Rec. verstand, was er damit sagen wollte, so beneiden wir ihn; wir selbst aber sehen nichts als Worte, deren innerliches, logisches Leben in absoluter Wahrheit gerade so sich uns weder nothwendig, noch fühlbar macht.

Es folgt nun das Liebesmahl der Apostel von Richard Wagner, dem der Rec. einen größern Raum widmet. Ehe wir jedoch seine Kritik näher beleuchten, wollen wir das anticipiren, was er am Schlusse sagt, damit das Publicum einsehe, daß dem Rec außer der künstlerischen und wissenschaftlichen Befähigung auch noch der moralische Charakter eines Kritikers abgehe. Nachdem er nämlich das ganze Werk einer hämischen Beurtheilung unterworfen, fügt er hinzu: „Eine speciellere Kritik ist indeß nach einmaligem Hören nicht möglich, würde aber zu keinen neuen und andern Resultaten führen". Ein Verstoß gegen die Logik und zwei Abscheulichkeiten in einem Athem! Unlogisch ist es zu behaupten, daß eine speciellere Kritik als die gegebene nicht möglich sei, und daß sie, die unmögliche Kritik, dennoch dasselbe Resultat herbeiführen müsse, wie die gegenwärtige. Etwas Unmögliches kann überhaupt gar kein Resultat haben. Nur dadurch läßt sich etwas Sinn in die Behauptung des Rec. bringen, daß man im Nachsatze einschiebt: „selbst nach mehrmaligem Hören". — Weiter: wenn einmaliges Hören zur speciellen Kritik nicht genügt, so durfte der Rec. auch nicht über das Ganze urtheilen, weil man die genaue Kenntniß eines zusammengesetzten Ganzen nur aus der speciellsten Kenntniß und Vergleichung aller einzelnen, constituirenden Theile erlangen kann. Dennoch thut es der Rec. auf die verletzendste Weise; ja er geht noch weiter und behauptet sogar, eine speciellere, genauere, aber unter den gegebenen Verhältnissen unmögliche Kritik werde dennoch dieselben Resultate liefern, wie seine oberflächliche nach einmaligem Hören. Der Rec. muß Ahnungen und

Inspirationen haben, um zu solchen Behauptungen zu gelangen! Wir aber fragen, ob die Anmaßung oder die Lieblosigkeit solcher Urtheile mehr zu verdammen sei! Sind Gerechtigkeit und Milde nicht mehr die Palladien der Humanitat?

Nun zum Einzelnen. Der Rec. erzählt uns: „Wagner habe nicht blos die Composition zum Liebesmahl, sondern auch den Text geliefert. Ein zweimaliges begeistertes Schaffen sei aber nicht möglich, es müsse also entweder die Dichtung oder die Composition gehaltlos sein". Geben wir das zu, so hat uns auch der Rec. schon gefangen. Er fährt fort: „die Dichtung sei nun wirklich — bei schwacher Form — poetisch gehaltlos; dann könne sich ihr auch keine geistreiche Composition anschließen; also: Wagner's Dichtung und Composition sind nichts werth". Wahrlich der Rec. ist doch ein kluger Kopf! Wenn er sich nur auch die Mühe gegeben hätte, den Text vor der Aufführung zu lesen, dann konnte er sich einige Groschen für ein Concertbillet ersparen, denn da seine Schlüsse so bündig sind, mußte er an seinem Schreibtische schon wissen, daß er in der Kirche nichts Gescheidtes hören würde. Aber wir wollen ihm nicht unrecht thun; sein Urtheil war jedenfalls schon vor dem Concerte fertig und er wollte nur dessen Bestätigung sich hier holen. — Die eben aufgestellten Argumente anlangend sei noch Folgendes bemerkt: Ein Vorzug, ja die Eigenthümlichkeit des Genies ist es eben, daß es das Mannichfaltigste mit Leichtigkeit, Geschick und Originalität erfaßt und darin Ungewöhnliches leistet. Daß Wagner wenigstens Geschick zu dramatischen Dichtungen und ein seltenes, originelles Talent für die productive Musik habe, beweisen seine beiden, mit ungetheiltem Beifall aufgenommenen Opern. Der Text zum Liebesmahl ist schriftmäßig, einfach und würdig, die dramatische Form des Stoffes aber sehr glücklich benutzt. „Die schwache Form" (wieder ein schwacher Ausdruck), die Rec. rügt, steht aber noch überdies in geradem Widerspruche mit dem, was er einige Zeilen weiter oben sagt: „der Vorwurf des Textes ist ein dramatisch wohl gewählter Moment der Apostelgeschichte"; mit andern Worten: der Gegenstand der Handlung ist für eine dramatische Auffassung sehr geeignet. So schlägt sich der Rec. mit seinen eignen Waffen!

Ferner behauptet er gegen alle, selbst die gemeinste Erfahrung, daß zu einem gehaltlosen Texte auch keine geistreiche Composition geliefert werden könne. Die Composition muß leider meist den Text heben und tragen, — eine allgemeine, täglich zu hörende Klage! Ist etwa, um nur ein Beispiel anzuführen, der Text, der für alle bisher geschriebenen Messen derselbe ist, ein p o e t i s c h gehaltvoller? Das dürfte schwerlich Jemand behaupten, wenn auch zugegeben werden mag, daß die Form eine dramatisch günstige sei. Qui nimium probat, nil probat.

„Des Componisten Sinn und Geschicklichkeit für Ergreifen und Verwenden materieller Effecte (ist etwa die ganze praktische Musik etwas Immaterielles?), sein Talent für die dramatische Gestaltung seiner Musik", erkennen wir mit dem Rec. gern an. Nur darf er nicht meinen, daß er ihm dadurch ein Compliment macht, daß er ihr „eine rhythmisch *) belebte Gestaltung" zuspricht. Denn Rhythmus und Harmonie sind Lebensbedingungen aller Musik. Fügt er gleichwohl, um dieses Lob sofort wieder zu dämpfen, hinzu: „wir hörten im Liebesmahl, wie im Rienzi, dieselben hohlen, rhetorisch-musikalischen Phrasen, die mit gespreizter, coulissenmäßiger Ostentation uns den Glauben an ihre Wahrheit und Schönheit vergebens aufzudrängen versuchen", so wird der unbefangene Leser hoffentlich wissen, was er von solchen hohlen, rhetorischen, gespreizten Redensarten zu halten hat.

Daß die Composition Wagner's „reich an Effecten sei, die ihr Wohlgefallen bei der großen Menge wahrscheinlich erregt haben werden", glauben wir mit dem Rec., versichern ihn aber außerdem, daß dasselbe von den Sangern gilt, denen bei genauerer Kenntniß auch ein verlässiges Urtheil weiterher zukommt. Obgleich nun ferner der Rec. so gnädig ist, „diese Effecte als Frucht des Talentes im Allgemeinen, keineswegs als Fehlgriffe bezeichnen zu w o l l e n", so meint er doch, „daß trotzdem eine nachhaltige Täuschung für das gebildete musikalische Publicum nicht aufkommen könne". Die Musik muß also doch sehr verführerisch sein, weil sie wenigstens eine vorübergehende Täuschung selbst bei Sachverständigen erzeugen kann! Das Urtheil endlich, was der Rec. über die ganze Composition überhaupt fällt, haben wir schon oben als unbegründet zurückgewiesen. Bemerken müssen wir nur noch, daß der Ausdruck: „ein modernes Colorit", nur einen relativen Begriff bezeichnet. Denn was wir jetzt antik oder classisch nennen, war auch einmal modern. Jeder Componist denkt und empfindet ja nur eben so, wie das ganze Zeitalter, in dem er lebt.

Doch genug davon! Die geduldigen Leser sind gewiß eben so sehr, als wir selbst, dieser unerquicklichen Arbeit überdrüssig. Wir erlauben uns nur noch, sie zu fragen, was sie von den übrigen Recensionen unsers Kritikers in der Abendzeitung, der sich jetzt besonders damit abgiebt, die italienische Oper und die italienischen Sänger zu präconisiren, halten können. Die Antwort sei ihnen erlassen.

Der geehrten Redaction der Abendzeitung können wir übrigens nicht bergen, wie sehr wir es bedauern, daß sie, die ihren Beruf, ein kritisches Tribunal für die in Dresden geschehenden Leistungen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft zu bilden, so wohl erkannt hat, es nicht fühlt, wie unrühmlich und undeutsch es sei, junge, vielversprechende deutsche Talente zu entmuthigen und in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, dagegen aber ausländische, und überdies anerkannt nichtige, obgleich modische Celebritäten zu feiern. Möchten wir Deutschen doch endlich dahin gelangen, uns selbst zu achten und dadurch auch Achtung bei dem Auslande uns zu verschaffen! —

† †

*) Schreibe: rhythmisch. Nicht aber wie der Rec.: rythmisch.

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. **№ 14.** Den 17. August 1843.

Choralbücher. — Für Gesangunterricht (Fortsetz.). — Curiosa. — Aus dem Tagebuche eines Hypochonders. — Feuilleton. —

Das Ziel der Musik ist, durch Gesang und Klang Gott auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben. Alle andern Künste, außer der Theologie und ihrer Tochter, der Musik, sind nur stumme Prediger.

Mattheson (vollk. Capellmeister).

Choralbücher.

A. Mühling, Choralbuch, enthaltend die gebräuchlichsten Melodieen, vierstimmig, mit einfachen Zwischenspielen. — Magdeburg, Creutz'sche Buchhandlung. — 2 Thlr. —

F. F. Theod. Friese, Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerin'schen Kirchen, vierstimmig, mit Zwischenspielen. — Leipzig, F. Whistling. — Band 1. 2 Thlr. —

Zwei Standpuncte sind es im Wesentlichen, von denen Bearbeiter von Choralbüchern ausgehen können. Entweder ein allgemeines Choralbuch, eine möglichst vollständige Sammlung alles überhaupt Vorhandenen oder wenigstens aller in den verschiedenen Provinzen und Kirchen noch üblichen Melodieen, also ein Repertorium des kirchlichen Volksgesanges überhaupt zu geben, ist ihr Zweck, oder sie schließen sich an die Bedürfnisse einzelner Gemeinden oder an ein bestimmtes Gesangbuch an, wenn es nicht vielleicht Einer vorzieht, eine Anzahl Melodieen des Hillerschen oder sonst eines namhaften Choralbuchs in den Violinschlüssel umzusetzen, nach irgend einem räthselhaften Plane durcheinander zu werfen und auf den Titel zu setzen: bearbeitet nach Hiller, Schicht, Umbreit, Kittl, Bach u. A. (vid. Geißler: Choralbuch). Wir haben es hier mit zwei Sammlungen der zweiten Classe zu thun. Es kann, oder sollte, meines Erachtens, freilich die Ausarbeitung einer solchen, eben so wie die eines Gesangbuches, nicht das Werk Eines Mannes sein. Wenigstens sollten, um etwas nach allen Seiten Zweckmäßiges zu erzielen, einige Cantoren oder Organisten, namentlich vom Lande oder an kleineren Stadtkirchen, zu Rathe gezogen werden. Denn etwas anderes ist es, mit einem gebildeten Sängerchor und einer tüchtigen Orgel eine Gemeinde, deren Mitglieder zum großen Theile auch wenigstens einige musikalische Bildung haben, oder eine Landgemeinde ohne jene Hülfsmittel zu leiten. Vor Allem aber würde am besten die Ausarbeitung des Choralbuches mit der des Gesangbuches Hand in Hand gehen, d. h. es müßten die Bearbeiter des ersteren bei der Redaction des letzteren schon zu Rathe gezogen werden. Fälle wie der, daß zu vielen Liedern eines Gesangbuches in dem in derselben Kirche gesetzlich eingeführten Choralbuche gar keine Melodieen, oder nicht unter dem angeführten Namen zu finden sind (vergl. das Leipziger Gesangbuch mit dem Hiller'schen Choralbuche), würden dann nicht vorkommen können. — Diese Andeutungen aber in's Einzelne auszuführen und zu belegen, ist hier nicht der Ort, wir haben vor Allem die genannten zwei Choralbücher in's Auge zu fassen. Was zuerst die Auswahl der Melodieen betrifft, so ist darüber mit dem Herausgeber eines Choralbuches nicht zu rechten. Jeder giebt natürlich die in dem Kreise einheimischen, für den sein Buch bestimmt ist. Die bekanntesten, allerwärts eingebürgerten enthält auch das Mühling'sche so ziemlich alle, das Friese'sche, von dem uns nur erst ein Band vorliegt, sehr viele. Ein andrer wichtiger Punct ist die Wahl der Tonarten für die einzelnen Melodieen. Daß in dieser Hinsicht manche Choralbücher, namentlich auch das Hiller'sche, sehr unpraktisch und mehr für einen gebildeten Sängerchor als für die Gemeinde berechnet sind, ist gewiß. Wenn z. B. die Passionsmelodie in diesem, so wie auch in Hesse's Choralbuch in C-Moll, „Sei

Lob und Ehr' dem höchsten Gut" aber in D=Dur gesetzt sind, so ist das zuverlässig nicht das Rechte. Die erstere wird viel zu schmetternd, die letztere verliert ihren freudigen Schwung. Beide vorliegende Sammlungen treffen das Praktische weit besser. Doch ist es jedenfalls zu weit gegangen, wenn in dem Mühling'schen die Melodie „Nun lob' mein' Seel' den H." in G=Dur, „Valet will ich dir geben" in B=Dur, „Ein' feste Burg ist" in C=Dur rc. gesetzt sind, sie büßen ein gut Theil ihrer Energie ein. Mehr die rechte Mitte getroffen erachten wir in der Friese'schen Sammlung, doch würde für „Jesu meine Freude" bei einer nur im Kammertone stehenden Orgel die darin gewählte Tonart D=Moll rathsam sein. Die Harmonisirung ist in beiden Bearbeitungen weniger kunstreich und eigenthümlich, als zweckmäßig und angemessen zu nennen. Daß in dem Mühling'schen Buche bei den gangbarsten Melodieen mehrere harmonische Bearbeitungen gegeben sind, ist besonders anerkennenswerth. Wenn ich aber von den drei Harmonisirungen der ersten Strophe der Melodie „Ach Gott und Herr" nur die zweite (mit Ausnahme des ersten Accords), am allerwenigsten die dritte als in der Melodie selbst wurzelnd anerkennen, auch manche einzelne Wendung nicht recht schön finden kann, z. B. den $\frac{6}{4}$ Accord am Schlusse des ersten Chorals namentlich bei der parallelen Fortschreitung in Melodie und Baß, so will ich das eben nur als meine subjective Ansicht, nicht als Orakelspruch geltend machen. Desto mehr ist mit beiden Herausgebern zu rechten wegen allzugroßer Nachgiebigkeit gegen locale Abweichungen und Verflachung der Melodieen. Man wende nicht „Unausführbarkeit", „nothwendiges Anbequemen" vor; wie viel man in kurzer Zeit durch Beharrlichkeit und kluge Tactik in Leitung des Gemeindegesanges ausrichten kann, habe ich durch längere Praxis in mehr als einer Gemeinde erkennen lernen. Ist es denn aber nicht zum Verzweifeln, wenn der einige Deutsche in der Kirche der nächsten Nachbarstadt sein „Verleih uns Frieden gnädiglich" mit seinem Nachbar aus Einem Buche singt, aber in einem melodischen Kampfe auf Leben und Tod? ich meine, in einem unmelodischen; oder wenn er gar drei Meilen weit in's deutsche Ausland geräth, wo er gar nicht mehr mitsingen kann? Wozu haben wir denn neuerdings das einige Deutschland erfunden, wenn der Magdeburger mit dem Mecklenburger nicht einmal sein Lob= und Danklied nach Einer Weise singen will? Wird aber durch jenes Anbequemen nicht Schlimm noch schlimmer, und die Zwietracht und philistrose Absonderung geradezu sanctionirt? frag ich. —

H. Grobgebakt.

Werke für Gesangunterricht.

(Fortsetzung.)

Panseron, Solfège à deux voix avec accomp. de Piano, composé de 50 leçons progressives, qui doivent être solfiées et vocalisées. Complet en 4 Livraisons 5⅓ Thlr. (50 Solfeggien für 2 Stimmen.) — Berlin, chez Schlesinger. —

Als Lehrer des Gesanges am Conservatorium zu Paris hat der Verfasser in vorliegendem Werke gewissermaßen einen Anhang zu seinem musikalischen A B C für Sänger gegeben, eine in jeder Beziehung vortreffliche Arbeit, die durch Einführung in den Akademien Frankreichs, wie im Conservatoir zu Paris ihre ehrenvolle Würdigung gefunden. Ob das Werk in Deutschland so bekannt und benutzt sei wie in Frankreich, bezweifeln wir, da die Kunst des methodischen Unterrichts im Gesange hier noch verhältnißmäßig sehr wenig cultivirt ist und bei weitem der größte Theil der Lehrer nicht weiß, was damit zu beginnen. Vorliegende Solfeggien, die eben so erst mit Benennung der Noten, wie dann auf einen Vocal gesungen werden müssen, sind im reinen Styl geschrieben und schreiten vom Leichtern zum Schwerern in guter Stufenreihe vor. Diese unumgängliche Bedingung bei jeder Art des Unterrichts, jene synthetische Methode, ist auch hier gewissenhaft beobachtet. Allmälig nur steigern sich die Schwierigkeiten in Intonation und Tacteintheilung, und die gut erfundenen und angeordneten Melodieen bringen zugleich den Schüler allmälig zu klarem Bewußtsein harmonischer Combinationen. Dem, was der Autor in der kurzen Vorrede sagt, stimmen wir ganz bei und können nicht genug das strengste Studium der zweistimmigen Solfeggien als einziges Mittel zur Vorbereitung auf jede Gattung des mehrstimmigen Gesanges empfehlen.

Zunächst für 2 Soprane geschrieben, sind diese Solfeggien auch für andere Stimmen zu benutzen, und zwar genau so, wie der Verfasser in der Einleitung angiebt. Uebrigens muß der Lehrer die angedeuteten Winke streng befolgen, wenn er nicht mehr schaden als nützen will, denn die menschliche Stimme, schon als bloßes Instrument betrachtet, ist das sensibelste, was es nur geben kann, und wenn schon jedes Blasinstrument in der Hand eines Stümpers verblasen werden kann, um wie viel leichter wird selbst die begabteste und kräftigste Stimme durch falsche Behandlung ruinirt werden können. Einen wesentlichen Vorzug besitzt das Werk noch darin, daß mittels der Commata das Athemholen bezeichnet ist; und wir glauben auf genaue Beobachtung der

nach dem Metronom angegebenen Tempo's um so mehr aufmerksam machen zu müssen, als der Verfasser im Vorworte hierüber schweigt und gerade die Athemeintheilung von hoher Wichtigkeit ist. —

Giov. Quattrini, 12 Vocalizzi di perfezionamento, nel bel canto per voce di Soprano con Accompag. di Pianoforte. II Liv. à 1 Thlr. — Berolino, presso A. M. Schlesinger. —

Diese Uebungen, von denen uns nur das erste Heft vorliegt, sind für eine Sopranstimme berechnet, welche nach vollendeten Elementarstudien dem verzierten Gesange sich zugewendet. Durchgängig den erfahrenen und gründlichen Lehrer offenbarend, bietet der Autor dem Schüler mit dem Nützlichen zugleich das Angenehme. Bei aller Einfachheit ist gleichwohl die in neuem Styl geschriebene Pianofortebegleitung geeignet, die obligate Stimme zu unterstützen und ihr einen höhern Reiz zu verleihen. Jede einzelne Vocalice ist in der Form einer größeren Etude zu einem selbstständigen Ganzen abgerundet; und somit gewährt das Werk nicht blos pädagogischen Nutzen, sondern wird auch durch seinen ästhetischen Werth sich besonderer Theilnahme erfreuen, die wir ihm wie Panseron's Werke zu Nutz und Frommen der Sänger in hohem Grade wünschen müssen.

J. B.

(Schluß folgt.)

Curiosa
aus dem Tagebuche des alten Cantors.

1.

Unsere jungen Componisten fangen seit einiger Zeit an, die Inschriften und Titelblätter in der lieben Muttersprache zu schreiben, und das thut dem deutschen Herzen wohl. 's klingt auch ganz anders und weit ehrlicher, als das alte: Sonate pour .... dédié à — à l'usage de .... Könnten wir auch das Italienische ausmerzen, das wäre consequent und vernünftig und nähme sich besser aus. Zwar das *f* und *p* und ritard. und adag'o, andante, allegro, presto werden wir nicht los und es schad't auch nichts, da wir's so mit der Muttermilch eingesogen und die ganze Welt jene Termini kennt. Was drüber ist, kann vermieden werden und muß es. Warum? Für's Erste ist es für Viele eine Unwahrheit: was ich nicht verstehe, ist mir nicht wahr. Für's Zweite lachen einen die Italiener aus, wenn man das Ding ungeschickt anfängt, und das geschieht am leichtesten, wenn man sich ein Ansehen geben will in fremdem Kleide und weiß nicht, wie's sitzen muß. Wie mag der Herr Spontini und Donizetti gelächelt haben über die klugen vielwissenden gelehrten Deutschen, die nicht einmal den Pluralem eines gewöhnlichen Substantivi richtig zu bilden wissen! Da lesen wir alle Tage und aller Orten: Maestris, Solis, Tempis!! Das wußten unsere Altvordern besser: die machten keine Casus, ohne decliniren zu können; und sie begriffen schnell, daß von solo, tempo, maestro der italienische Plural lauten müsse: soli, tempi, maestri — und der deutsche, wenn's ja einer sein muß: solos, tempos etc. Vor jener graulichen vox hybrida hätte sie ihr musikalisches Dissonanzen-Gehör gewarnt. — Ferner ist zu lesen bei manchen gebildeten (!) Leuten: con molto dolcezza, statt: molta. Molto dolce, molto moto ist auch hart, wo nicht falsch gesagt, statt: assai dolce. — Das hübscheste dieser Art lese ich zuweilen in dem sauberen Wörtchen: mästoso, was, wenn es etwas bedeutete, sicherlich nach dem Lateinischen maestus nur so viel bedeuten könnte, als: traurig; da es doch heißen soll: majestätisch, ma-estoso; und die Majestät heißt: la ma-esta (aë, italien. geschrieben: ae). — Dergleichen hübsche Sächelchen liest man oft, und schämt sich in die Seele der Schreiber. Sprecht deutsch, d. h. ehrlich, was ihr zu sagen habt; und muß es einmal in der fremden Sprache sein, so schlaget vorher Grammatik und Lexicon auf, damit euch die Lazzaroni (vulgo: Lazzaronis!) nicht auslachen. —

Aus dem Tagebuche eines Hypochonders.
Mitgetheilt von Joachim Fels.

Man hat mir immer gesagt, daß das Landleben sehr geeignet für die musikalische Production sei. Unter dem schattigen Laube einer Eiche, oder am Ufer eines murmelnden Baches, oder auf tiefem Moosgrunde, über sich das mysteriöse Säuseln des Windes, das Zwitschern der Vögel — das sind w rkungsreiche Bedingungen einer glücklichen Inspiration, wie man sagt. Der geniale Fourier meint, daß die Welt seit 3000 Jahren mehr mit Lügen als mit Wahrheiten angefüllt worden ist. Viele Leute meinen das mit ihm. Kann es denn anders sein? Kann es eine Wahrheit geben? Die erste Frucht der Civilisation war die Lüge. Was Wunder, daß die Entwickelung beider gleichen Schritt hielt. Was Wunder also, daß man über die Musik Manches deliberirt hat, was einer scharfen Prüfung bedarf, ehe man es bestätigen kann. Der unmittelbare Umgang mit der Natur kann den musikalischen Künstler unserer Zeit wenig anregen. Es giebt nur Eine Natur, aus der er mit Vortheil schöpfen kann, und das ist seine eigene, vorausgesetzt, daß sie keusch ist. Auch ich

könnte Bedingungen stellen, welche der Inspiration des Componisten günstig sind. Zwischen vier kahlen Wänden, fern gehalten von den Ausdünstungen der menschlichen Gesellschaft, stets mit sich beschäftigt, Illusionen en masse — das könnten vielleicht wahre Bedingungen für das Heil eines Künstlers sein. Vielleicht; denn die ganze Welt ist ja nichts als ein Vielleicht. Beethoven soll oft unter einem Baume inmitten einer herrlichen Natur componirt haben. Dies kann dem Horaz'schen nihil admirare kein Dementi geben. Beethoven gehörte nicht unserer Zeit an, noch weniger der Zukunft, wohl aber jenem Momente, als die Natur noch ohne Gewand einherging. Und dann fragt es sich noch, ob Beethoven wirklich auf seine Umgebung geachtet hat, ob diese Einfluß auf ihn hatte. Beethoven könnte vielleicht zum Beweise dienen, daß es Himmel und Hölle giebt. Durch seine Natur gehört er jenem an, durch seine Kunst dieser. Im Himmel, dem Reiche des Reinen kann es keine Kunst geben, denn diese ist die Geburt des Unreinen. Hat man noch Recht, von einer göttlichen Kunst zu sprechen? „Name — leerer Schall", sagt Faust. Gut. Laßt uns Gott Teufel nennen. Aber die Gesellschaft widersetzt sich dem, sie, deren bedeutendstes Element der Name ist. Sonderbares Chaos! Wo bleibt die Unterscheidung des Guten vom Schlechten, worin die Lüge mit der Civilisation gleichen Schritt gehalten hat, wenn das, was in Asien Tugend ist, in Europa Laster genannt wird? Es giebt kein Gut und Schlecht, so wenig es Himmel und Hölle giebt. Und doch gab es eine Zeit, wo ich, dem Strome der Gewohnheit folgend, an Beides glaubte, wo ich Gott und Teufel für ausgemacht bestehend hielt. Könnte ich sentimental sein, so würde ich, in Erinnerung versunken, „schöne Zeit!" ausrufen. Ich gehörte damals jenen Menschen an, die denken und thun, erstens weil und zweitens wie ihre Vorfahren gedacht und gethan haben. Damals fragte ich auch, wo das Schöne und Große in der Musik bliebe, und ich bildete mir ein, es müßte das Reich des Reinen anfüllen. Kindische Illusion! Weder Dante, noch du, mein Byron, sprechen von einer Musik des Himmels oder der Hölle. —

O das Wetter! Der Herbst scheint heranziehen zu wollen mit seinem Regen und Sturm, mit seinem falben Antlitze, in welchem man trotz aller Poesie nichts, als den herannahenden Winter lesen kann. Und wir sind doch im Juli! Oft will es mir vorkommen, als wäre der Herbst der Menschheit da. Es ist kalt, und doch nicht so kalt, um Winterkleider anzulegen; denn es bricht dann und wann ein Sonnenstrahl durch die Wolken hervor und sucht die Menschheit zu beleben und zu erwärmen, wie auch dann und wann die Mutter dem Kinde einen Bonbon giebt, damit es nicht weint. O daß wir Kind sein müssen, wenn wir den Stoff zum Manne in uns fühlen! Wer hat die Auflösung zu dieser Dissonanz? Jesus. — Er vergaß, daß er mit seinem Ausspruche der Liebe diese zum Gesetze erhob. Hätte die Menschheit von selbst den Pfad der Liebe gefunden, dann würde sie auf ihm dem Heile entgegen gehen. Ein Dritter kann nicht sagen: „Liebet euch", ohne das Gegentheil zu bewirken, selbst ein so edler Mensch, wie Jesus, nicht. Dieser vergaß, daß die Liebe zum Menschen eben so gut eine Dissonanz bildet, als der Mensch zum Universum. Und als er trotz seines Wahlspruches der Liebe auf Ahasverus den Fluch ladete, traf er die menschliche Natur nicht in ihrer Abart, sondern in ihrer allgemeinsten Sorte. Wie singt Byron so schön: „Wie das Weib die Rose pflückt, um sie an seinem Busen verwelken zu lassen, so nehmen wir den Nächsten in unser Herz auf, um seiner zu vergessen". Alles dissonirt, und was dem Menschen in der Musik oft die größte Harmonie dünkt, das packt mich eben wie die größte Dissonanz! —

Feuilleton.

*** Auf besondern Wunsch S. M. des Königs von Preußen war Mad. Viardot-Garcia wieder nach Berlin zurückgereist, wo sie mehrmals bei Hofe sang und alles durch ihr herrliches Talent hinriß. Jetzt erwarten wir sie mit Bestimmtheit nächsten Sonnabend zu einem Concert im Gewandhaussaale, das wir in nächster Woche ausführlicher zu besprechen hoffen. —

*** Zum Musikdirector der „Euterpe" ist, nachdem Hr. Verhulst auf die Stelle resignirt hat, Hr. Gebhard v. Alvensleben erwählt worden. —

*** In Wien erwartet man sechs neue Opern dortiger Componisten, von Nicolai, Proch, Titl, Binder, Hoven und Geiger. —

*** Mad. Schröder-Devrient reiste im Flug durch Leipzig; sie geht zunächst nach der Schweiz, wohin sie zu Gastrollen eingeladen ist. —

Geschäftsnotizen. Juni. 5. Berlin, v. St. — 6. Frankfurt, v. G. — Riga (üb. Berlin). Dank. Bitte um mehr. — 8. Emden, v. K. — Braunschweig, v. G. — 9. Dresden, v. S. — Berlin, v. N. — 10. Winterthur, v. Z. — Triest, v. H. — Schlebusch, v. v. Z. — 13. Dresden, v. W. — 15. Rostock, v. K. — Dresden, v. W. — 16. Bonn, v. S. Fortsetzg ist willkommen. — 23. Halberstadt, v. T. — Berlin, v. A. Dank. — Copenhagen, v. v. L. Gruß. — 25. Zwickau, v. S. — Berlin, v. L. — Danzig, v. M. — 26. Hamburg, v. U. Unleserlich. — 30. Tübingen, v. F. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 15. Den 21. August 1843.

Der kunstgemäße Vortrag. — Curiosa. —

Man muß mit allem Aeußeren mäßig verfahren, hingegen das Innere, Geistige so hoch als möglich steigern.
Göthe.

Der kunstgemäße Vortrag.

In der „allgemeinen Musiklehre" von A. B. Marx bildet die Lehre von dem kunstgemäßen Vortrage ein eigenes Capitel, welches reich ist an fruchtbaren ästhetischen Andeutungen über Auffassung und Aufführung von Kunstwerken; dieses Capitel ist der allgem. Musiklehre eigenthümlich, gleichsam ihr besonderer Standpunct den übrigen Lehrbüchern des Verf. gegenüber, und für die allgemeine Musiklehre in gewissem Sinne der Gipfelpunct, dem sie hauptsächlich zustrebt. Es soll nämlich dem Praktiker und Dilettanten das Ziel gezeigt werden, dem er nachzustreben habe, und dieses ist kein anderes, als: nach völligem Ergreifen des poetischen Gehaltes, die edle künstlerische Reproduction. Wie indeß das Unendliche, Unnennbare überall hineinspielt, so erweist sich auch bald jegliche Bezeichnung des Vortrages als unzureichend, so daß auch hier, wie in der Compositionslehre, nichts anderes als das „eigne Erleben" die wahre Weihe der Vollendung gewähren kann (Allg. Mus.-L. II. Ausg. S. 287. 295.). Daher ist die Lehre nicht für Anfänger, sondern sie setzt die vorangegangene Kunstbildung voraus. Ueberhaupt aber ist die Lehre vom Vortrag etwas so Zartes und Schwieriges, daß sie noch mancher Besprechung bedarf, ehe sie nur einigermaßen erledigt scheinen kann; selbst gereifte Künstler und solche, die sich unter einander völlig verstehen, sind in diesem schwierigen Gebiete gegen einander zweifelhaft. Bald wird das Was, bald das Wie in Frage gestellt; die Schwierigkeiten wachsen mit dem Bedürfniß höheren Bewußtseins, und endlich müssen wir gestehen, daß es das Leben selbst ist, die feinste Blüthe des Daseins, was sich den Deductionen des Lehrers, den Definitionen des Wortes entzieht. — Die M.'sche Erklärung scheint uns bei aller Gewandtheit im Einzelnen, doch im Ganzen theils unzureichend, theils überfüllt; versuchen wir demnach das Fehlende zu ergänzen.

Eine sehr ausführliche Tabelle erläutert die gangbaren, zum Theil auch die seltensten Vortragsbezeichnungen (S. 287 — 290), welche sodann auf fünf Unterscheidungsstufen hinleiten: den „richtigen, verständigen, anmuthigen, gefühlvollen, künstlerischen Vortrag (S. 292). Diese Eintheilung ist complicirter als die Idee fordert; man kann nach Vorgang M.'s in seiner Gesanglehre, logisch schärfer und sogar praktisch faßlicher mit drei Stufen genug thun. Diese sind:

1) der unmittelbare oder natürliche Vortrag, welcher die baare nackte Objectivität, die rhythmische Strenge, das Buchstäbliche in verständig mechanischer Reproduction zur Anschauung bringt;
2) der subjective Vortrag, zu dem wir die Unterarten zählen, welche M. als sinnlich, anmuthig, gefühlvoll, überhaupt der subjectiven Reflexion angehörig bezeichnet. Er giebt im Gegensatze der vorigen Stufe das Ich mit all' seinen Schwächen und Größen; das selbstständige Leben geht auf, die Höhen und Tiefen des eignen Herzens wollen sich hervordrängen;
3) der künstlerische Vortrag vereint die beiden unteren, indem er sowohl die objective Strenge der daseienden Natur als das inglühende Feuer des mitschaffenden, mitlebenden Herzens wiedergiebt, beides einem höheren geistigen Bande untergeordnet.
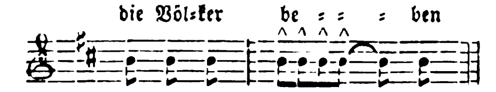
Mit dieser übersichtlichen Eintheilung ist wenigstens das gewonnen, daß die einzelnen Stufen sich schärfer

von einander sondern (denn „richtig — verständig“ ist ohne wesentlichen Unterschied, und „anmuthig — gefühlvoll“ rinnt leicht in einander, wenn nicht damit der Unterschied des *Naiven* und *Sentimentalen* gemeint wird,) — und sich demnach auch instructiver behandeln lassen. Dauernde, feste Unterschiede sind sie nur, in sofern man sie kalt berechnend auseinander halten will; sonst ist einzugestehen, daß auch unsere eben genannten Unterschiede ineinander übergehen. Und dies sollen sie auch: die niedere Stufe soll der höheren zustreben, die höhere soll die niedere in sich enthalten. Es ist ein noch nicht genug gekanntes Gesetz, das in Natur und Geistesleben gleichmäßig waltet, dieses: *jede* niedere Stufe deutet über sich hinaus, strebt einer Vollendung außerhalb ihrer zu — und *jede* höhere Stufe muß — dadurch eben ist sie die höhere — alle unter ihr stehenden niederen in sich enthalten. So ist der Wurm ein unvollendetes Thier, dessen niederste Organe doch das vegetable Leben schon überschreiten, während die höheren Organe in ihm theils unvollendet, theils gar nicht vorhanden sind: und umgekehrt haben die allerhöchsten Thiere Wurm und Pflanze in sich, in ihrem Organismus verwebt und zu höherer Einheit aufgehoben. — Dieses Bild, den Ergebnissen der neuesten Naturforschung entlehnt, ist nicht zu großartig, um etwas sehr Hohes, nämlich die edle Darstellung des Menschlichen, mit ihm zu vergleichen. Ueberall, wo der Mensch selbst zur Darstellung kommt, als: in der Orchestik, Pantomime, Schauspielkunst, Gesang — da hat man ganz vorzüglich Ursache, alle Kraft auf die würdigste Ausbildung der fraglichen Kunst zu verwenden; und gewissermaßen gilt dies von aller Musikübung, in weiterem Sinne auch von jeder andern Kunst. Vor Kurzem haben *Nauenburg* und *Fröhlich* in verschiedenen Blättern auf die Lehre von der Schönheit menschlicher Rede aufmerksam gemacht; und wer je ein edles Menschenbild in edlen Tönen sich hat äußern sehen, der wird wissen, wie noth die Lehre thut, da die Vollkommenheit so selten ist. Darum halten wir auch die musikalische Vortragslehre für nicht minder schwierig als unentbehrlich, und versuchen nun, nach der gegebenen Uebersicht einen bestimmten Stufengang zu begründen, der so viel wie möglich das Wesen des kunstgemäßen Vortrages in Worte zu fassen strebt. Freilich erleben wir auch hier, daß Worte nicht ausreichen, um das Geheimnißvollste zu erschöpfen.

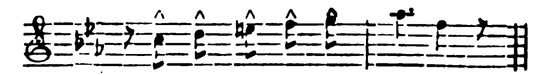
Die *erste* Stufe, die wir als die unmittelbare bezeichnet haben, ist die einfache, natürliche, vom eignen Geist und Herzen minder belebte. Darum aber spreche man nicht gering von ihr, wie gegenwärtig mancher Orten üblich. Diese objective Stufe ist nicht nur zu allen höheren die unentbehrliche Grundlage: sie ist für viele Kunstwerke die einzig mögliche, die allein wirksame. Verstehen wir aber mit dem Worte: „objectiv, unmittelbar“ die erste einfache Wirklichkeit, das gleichsam wörtliche Abschreiben des Vorliegenden: so ist hierin doch nicht ausgesagt, daß diese Art des Vortrages seelenlos sei, wie eine Drehorgel. Die bestconstruirte Spieluhr, Drehorgel ꝛc. mit möglichst schönem Ton und Anordnung, manifestirt doch augenblicklich den Mangel eigner Empfindung, auch dem kaltesten *menschlichen* Vortrage gegenüber. Das Wesen jener Unmittelbarkeit nämlich ist: die ursprünglichen akustischen und rhythmischen Verhältnisse unwandelbar wiederzugeben, und *willentlich* keins dieser Verhältnisse zu verrücken. Daß es unwillkürlich dennoch geschieht, ist natürlich und ein wesentliches Merkzeichen der edlen menschlichen Natürlichkeit, die sich nicht in arithmetische Riemen einschnüren läßt. Die edle (gewissenhafte) Natur aber ist zugleich ehrlich: sie unterschlagt keine Zahl, kein Glied des kunstvollen Organismus, wenn sie auch bisweilen den Flügelschlag beeilt, dem Morgenroth entgegen. — Es ist unkünstlerisch und gottlos, wenn die Jugendlehrer in diesen Elementarien der Reinheit und Tactfestigkeit nicht unerbittlich strenge sind, oder sich mit dem Talent und dessen Gegentheil entschuldigen: denn diese Seite des Vortrages ist am leichtesten lehrbar, und dazu unerläßlich für alle späteren Stufen. Ohne sie fehlt die *Commensurabilität*, das *reine* Verständniß der Sache; und da ist alles sogenannte *höhere* Verständniß, und was man *dann* etwa Begeisterung nennt, nur Schauer und Nebel. *Solcherlei* Begeisterung ist dilettantischer Qualität: da singen sie dann, wie Hoffmann in den musikalischen Leiden ergötzlich-grimmig beschreibt, daß es Wölfe erbarmen möchte. Ich muß ein Ding haben, worauf ich trete (δός μοι τοῦ στῶ); und auf Dreck steht sich's fester als auf Morgenroth. Für diese Art des Vortrags würde ich durchaus das Kindesalter bestimmen; es ist Frevel und Unsinn, Kindern die Subjectivität einzuimpfen, die *ihnen* nur krankhaft erscheinen kann. In den Bereich dieser Stufe gehören vorzüglich Mozart's und Händel's Dichtungen, wo selten etwas hinzuzugeben oder zu nehmen ist. — Man kann auch gewisse Dichtungsarten, die ihrem Wesen nach, wie das Epos, objectiver Art sind, in dieser ersten Vortragsweise wiedergeben, ja sie allein darin darstellen, ohne daß selbst ihrem höheren Verständniß geschadet wird. Die hohe Chormusik, der Choral, die Ouverture, die Orgelfuge gehören hierher; dies sind solche epische Gattungen, die eines besonderen Vortrages weniger bedürfen, und schon in einfacher Richtigkeit vorgeführt, das Gemüth ergreifen. Ueber diese Art des Vortrages spricht sich Hegel (Aesth. **3, 216.**) vortrefflich aus, in der Hauptsache mit dem Oben-

gesagten übereinstimmend; er geht sogar noch weiter durch die Behauptung, daß alles in sich Gediegene des subjectiven Vortrags gar nicht bedürfe; eine Behauptung, die früher auch die meinige war, doch nur mit bedeutenden Modificationen verstanden werden kann.

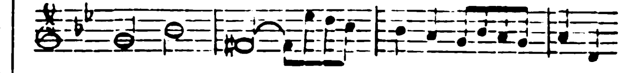
Die zweite Stufe, die des subjectiven Vortrages, hat zuerst den vernünftigen Sinn, daß sich bei der Darstellung der Kunstwerke die Persönlichkeit als eine beseelte, theilnehmende, selbstschöpferische kund thue. Die darstellende Persönlichkeit sei eine beseelte, selbst von der Seele des Kunstwerkes durchdrungene; sie nehme mit Bewußtsein Theil an der Wiederbelebung (Reproduction, Execution) der bereits fertigen Kunstgestalt. Dies sind Forderungen, die der gebildete Geschmack an den ausübenden Künstler überhaupt, und insbesondere an den Instrumental=Virtuosen stellt. Die eigne Seele kann sich äußern theils in der Stärke des Tones, theils in der Handhabung des Rhythmus und Tempo's, theils in selbstgedachten, in der Gunst des Augenblicks erblühenden Ausschmückungen, die die einfache Grundlage der Cantilene überschreiten. Alles dieses kann mit Anmuth und Geist und zu wirklicher Verschönerung des vorliegenden Kunstwerkes geschehen, so lange die ursprüngliche Verständlichkeit nicht darunter leidet. Was drüber ist, das ist vom Uebel, wenn es nämlich in die eigentlich epische Musik eingreifen, oder an die Stelle dessen, was durch sich selbst gediegen ist, ein zweites, fremdes Ich eindrängen will. Dies ist der Weg zur Carricatur, ja oft die Carricatur selbst, die Schattenseite der Virtuosität. Wenn z. B. an jedem Tacte geruckt und gezuckt wird, um das ihm eigenthümliche Leben mit vermeintlich glühenderem Feuer zu durchbrennen, so hört endlich der Rhythmus des Ganzen selbst auf, und die schöne stolze Festigkeit des gesunden Organismus wird zerknittert. Wenn den einzelnen Tönen zu viel selbstständiges Gewicht beigelegt wird, z. B. durch das verzweifelte modische Vibriren der Violinsaiten oder Beben und Meckern (so sagt der platte Holländer!) der Singstimmen, so verlieren wir über dieser Aufmerksamkeit auf den Einzelton die Gesammtmelodie. Jene malerische Figur Händel's im Josua:



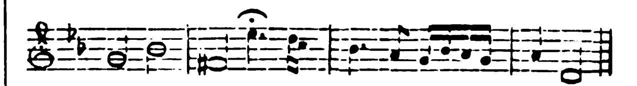
hat dort ihre Stelle; jetzt ist sie schon ein ekles, überdrüssiges Ding geworden, da es manchem Violinisten rein unmöglich ist, eine halbe Note ohne dies Gebebe darzustellen; warum? weil die reine Einfalt ihnen unbegreiflich, und NB! weil der stetige Ton schwerer auszuführen ist. Moriani singt auch noch so; noch — denn man erzählt mir, daß dies Gequäke schon nicht mehr Mode ist. Was wissen wir abgelegenen Leute hier von Mode! Nur das wissen wir, daß gewisse Notabilitäten, z. B. Meyerbeer, dergleichen armselige Mittel für so schön halten, daß sie's sogar in ihren Partituren verewigen — ein Denkmal für unsere Enkel! So in den Hugenotten, in dem Verschwörungs= (Männer=) Chor, der beginnt „par l'honneur":



Eine ganze Armee von solchen Schildbächern wird die Melodie nur verschleiern, nicht erleuchten. — Wüßten doch die Leute von der Tageswoge, wie viel edler dem Menschen das Ethos steht; wie das Pathos nur Blüthe ist, nicht Baum und Frucht; wie die Welt zwar wohl im Ethos allein, nimmer aber im Pathos allein bestehen kann. (Ueber diese Begriffe s. den früheren Aufsatz „über die heutige Oper", Jahrg. 1840.) — Ferner die Verrückung des Tactes. Sie ist im Anfange, wo man erst warm werden soll, meist unzulässig. Das Thema ist im Entstehen, bildet sich erst, taucht auf: da ist's unmöglich, es sogleich pathetisch zu fassen, oder das Tempo aufzulösen, bevor man es erkannt hat. Diese Unart ist bei neueren Virtuosen sehr beliebt und muß um so strenger getadelt werden, da sie dem Verständniß geradezu entgegen ist, und also die geistige Auffassung erschwert, wo nicht vernichtet. Beethoven und Bach spielten streng im Tact; ich glaube nicht, daß es ihnen darum an Leben und Pathos gemangelt. Wer hört dies einfache Fugenthema:



wohl richtig heraus aus solchem Vortrage:



und dies mußte ich mir vor Kurzem als schön und lebendig anpreisen lassen! —

(Schluß folgt.)

Curiosa
aus dem Tagebuche des alten Cantors.

2.

Da lese ich ferner seit zwanzig Jahren weit öfter als früher: „herausgegeben von —, instrumentirt von —, arrangirt, übertragen, traduit par — — —, corrigé et doigté par“ ..... Dergleichen that der alte Türk auch, und sagte es nicht; und Clementi und Hummel machten kein Aufhebens von dergleichen Accouchements. Muß denn immer, wenn ein Prinz geboren, der Accoucheur genannt werden? Das: „arrangirt von —, Clavierauszug von —“ laß ich mir noch gefallen; das ist mir doch eine erkleckliche Arbeit, die des Namens werth; und doch könnt ihr alte Auszüge aus Gluck, Graun, Händel sehen, wo sich hier kein zudringlicher Name nennt. — Es ist gar schön, bei allem Herausgegebenen sogleich die Verantwortlichkeit zu übernehmen; aber wo nichts zu verantworten ist? oder wo die Verantwortlichkeit ohnedies aus der Sache gerichtet wird? — Und wär' es das! Aber wir wissen's — es ist bei Hunderten nur die Eitelkeit, sich die ersten Sporen zu verdienen. Und dies ist eine Zeitkrankheit. Während in allen Cotta'schen Ausgaben Schiller's Leben ohne Autor erschien und in dieser Anspruchslosigkeit, bei innerer Bürgschaft der Wahrhaftigkeit, desto schöner klang — so dürfen wir jetzt nicht den kleinsten nachgelassenen Briefwechsel des kleinsten Lumens dahinnehmen, ohne von einem noch kleineren Lumen zu erfahren, das das Lumen illuminirt hat. Was früher Arrangement, heißt jetzt traduction — mit vollgriffigeren Accorden, sonst gleich dem vorigen; und geht's ein wenig ungeheuerlich und tragisch zu in dieser Traduction, so heißt's partition de piano — und da darf denn der Name des Partisans durchaus nicht fehlen. — Hab' ich doch gar vor ein paar Jahren Schumann's Rheinlied auf einer kleinen Privatbühne aufführen hören: dem Clavierauszug waren einige Geigen und Trompeten aufgeheftet, und flugs stand auf dem Comödienzettel: Rheinlied, comp. von Sch., instrumentirt von pp. Müllermeier! — Der Mensch nahm's übel, wie ich ihm sagte, er solle sich ungedruckt lassen, das könne ein wohlconditionirter Stabstrompeter auch. — Man wird mich nicht mißverstehen, als wisse ich nicht, wie viel Beethoven durch Instrumentiren gewirkt; doch wäre das ohne seine melodischen und harmonischen Grundideen blutwenig, und deshalb kann ich's nicht leiden, wenn Jeder, der einen 3stimmigen Accord an 3 Trompeten zu vertheilen weiß, sich dessen publice berühmt. —

3.

Zuweilen erfährt man auch mit besonderem Ruhme von diesem, jenem Director, was er für ein feines Gehör habe — wie er sogleich Alles merke, höre, fühle ꝛc. Nun, das ist so wenig ein Lob par excellence, als ich einen Maler rühme, der Roth von Schwarz zu unterscheiden weiß. Als wenn jene conditio sine qua non, die eigentlich jedem Musikanten, auch dem schlechtesten ripieno, zugehören müßte, eine Besonderheit wäre! Giebt es einen Director ohne eminentes Gehör — und es muß wohl einige geben, wenn man vom Gehör so viel Wesens macht — nun so wäre ihm besser, derselbige Director wäre nie geboren. Wie ihm selbst zu Muthe sein mag, mag Gott wissen; aber gewiß ist, daß Untergebene und Publicum sich wunderlich befinden müssen unter solchem Scepter. — Nein! das gesunde, d. h. scharfe musikalische Gehör ist die Voraussetzung, das Wasser, worin der Fisch schwimmt. — Wißt ihr, was den Director auszeichnet? Wenn er ein Held ist! Wenn er, wie der alte Cherubini, auf dem Rücken des widerspenstigen Rekruten Donnerwetter und Hagelschlag aufführt, wenn ihn die Männer fürchten und die Weiber ehren, wenn er nöthigenfalls die ganze Clerisei zum Fenster 'naus werfen kann und sich nichts d'rum kümmert, dem Califen 32 Zähne auszuziehen, das ist: wenn er Courage hat (so sagt der Deutsche lieber, statt: Muth! was mir um ein Kleines schöner klingt) — das sind die Gaben des Imperators, der soll König sein! — Im Anfange war die Kraft! Und aus der Kraft ist die Liebe geboren. — Dieser Gewaltige in Kraft und Liebe, der wird auch, wie der echte geborne Feldherr, ein Auge haben für Kraft und Schwäche, wird überall sein, das Steile ebnen und die Ebene erhöhen, wird den Eigensinn bändigen und die Begeisterung lieben, benutzen und zügeln. — Und aus diesen Gaben erbauet sich kraft höchster Begabung von selbst das Letzte, was zugleich das Erste ist: die Gesinnung, nur das Gute zu wollen, das reine Gute, und dies mit Feuer und Schwert vor Kaiser und Reich zu vertheidigen. — Das ist der geborne König! —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 16. Den 24. August 1843.
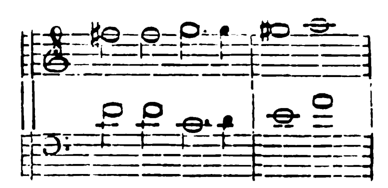
Zur Geschichte der Musik. — Ueber die Fuge. — Feuilleton. —

Die Geschichte der Künste wird eine große Fuge, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen.

Göthe.

Zur Geschichte der Musik.

Keine Kunstgeschichte ist so weit zurück, wie die der Musik; eine Masse von Materialien liegt aufgeschichtet, eine Menge Anfänge sind gemacht worden, aber vollendet ist nichts; ja nicht 'mal zu einer höhern Ansicht und Auffassung des Gegenstandes ist man gelangt, zu einer Betrachtung der Musik in Verbindung mit der allgemeinen Geistesgeschichte. Statt um eine kritische Geschichte der letzten drei Jahrhunderte sich zu bemühen, eine Aufgabe, die eben so viel eigene schöpferische, also Compositions-Begabung, wie Kenntniß und Fleiß verlangt, und darum vielleicht stets eine ungelöste bleiben wird, legte man die übermäßigste Wichtigkeit auf Erforschung der Musik der alten Völker, wie gewaltsam das Bewußtsein unterdrückend, daß daraus doch kein Resultat erwachsen könne. Das Hauptübel ist, daß immer nur solche mit der Geschichte unserer Kunst sich befaßten, die ihre Zeit und das ununterbrochene Ringen des Menschengeistes nach Höherem nicht verstanden. Zu einer in angegebenem Sinne durchgeführten allgemeinen Musikgeschichte fehlt es auch noch zu sehr an Specialgeschichte der einzelnen Kunstformen, und an Biographieen der Tonmeister. Diese letzteren sind eigentlich weiter nichts, als Sammlungen von Notizen; eine kritische Darstellung des Wirkens der Geschilderten suchen wir darin vergebens. Es ist aber der Kunst wahrlich nicht mit bloßen Anbetungen des Genius, wie deren z. B. die Nissen'sche Biographie Mozart's voll ist, gedient, und es heißt einen großen Künstler nicht herabsetzen, wenn man auch die schwächeren Seiten seiner Leistungen beleuchtet und ihm seine rechte Stelle in der Reihe der Wetteifernden anzuweisen sucht. Der Mangel echt biographischer Denkmäler wird noch fühlbarer, je mehr wir nach der Vergangenheit zurückgehen. So wäre z. B. eine Lebensgeschichte Alless. Scarlatti's, als eines seiner Zeit so bedeutenden Mannes, höchst dankenswerth. Ueberhaupt, der ganzen Periode von 1600 bis 1700 fehlt es an geschichtlicher Aufklärung, und doch ist dies hinsichtlich der Entwickelung der Tonkunst ein höchst ausgezeichneter Zeitraum, so wenig glänzende Namen er auch aufzuweisen haben mag. Wer nämlich die Arbeiten Palestrina's, Gabrieli's, Lasso's, der Vorläufer dieser Zeit, ohne Vorliebe für Alterthümliches betrachtet, wird gern die noch außerordentliche Kindlichkeit dieser Leistungen zugestehen. Selbst ihre Künstlichkeit, wovon die ausschließlichen Verehrer des Alten so viel Wesens machen, ist nicht weit her; der doppelte Contrapunct und überhaupt die eigentliche Fuge waren noch nicht bekannt, die canonischen Durchführungen, welche angewandt wurden, sind steif und ohne melodischen Fluß, klingen daher nur wie verunglückte Versuche. Die harmonischen Kenntnisse sogar waren ja noch mangelhaft; die Verwandtschaft der Accorde wurde nicht berücksichtigt, man glaubte genug gethan zu haben, wenn man nur die einzelnen Stimmen regelrecht führte; und dennoch findet man bei den besten Meistern jener Zeit schlecht klingende Fortschreitungen genug. Zweistimmige Sätze wie dieser:



die Jeder jetzt für schülerhaft erklären würde, waren ganz gewöhnlich. Die Chromatik lag in der Kindheit, das Wesen der griechischen Tonarten hielt alles gefesselt. Betrachtet man nun gar das Instrumentalspiel, wie es von Monteverde um 1600 zu Opern angewendet wurde, so kann es uns nur lächerlich erscheinen. Aber das steife Wesen griechischer Befangenheit fängt da schon an zu entweichen, und bei Schütz in Dresden, der bis 1672 lebte, erscheint Vieles schon schmackhafter, und nun ging's rasch bis zu Bach. Aber eben darum, weil sich der Styl damals so gänzlich änderte, halte ich das 17te Jahrhundert einer kritischen, genauesten Untersuchung für noch viel werther, als das 16te, das nur eine Fortsetzung des 15ten war. Allerdings wird es da weniger Gelegenheit geben, mit dem Scheine von Gelehrsamkeit zu prunken, den die Zeiten eines Palestrina, Lasso und Gabrieli bieten; es würde mehr lebendiger Anschauung und auch Verständniß neuer Zeit, deren erstes Glied die in Rede stehende Periode von 1630 — 1700 ist, bedürfen; dafür wird aber der Nutzen und das Interesse daran größer sein. F. Becker hat sich übrigens durch seine Geschichte der Hausmusik Verdienste um Aufklärung dieser Zeit erworben. Mit Bach freilich wird's Licht, in Deutschland wenigstens; aber Forkel's Biographie desselben, ist auch nur ein nichtssagender Panegyricus, der nichts von dem Verhältnisse des großen Meisters zu seinen Vorgängern enthält. Es ist auffallend, wie sehr schöpferisches Talent nöthig ist, um die Tonschöpfungen Anderer recht zu würdigen und ihre Beziehung zu denen der Zeitgenossen zu verstehen und darzulegen. Das freilich fehlt, wie gesagt, den Musikgeschichtschreibern gänzlich, und deshalb sind ihre Leistungen so unerquicklich. Je näher nun an die Gegenwart heran die Darsteller kommen, je mehr tritt dieser Mangel hervor. Von Gluck an sind sämmtliche geschichtliche Darstellungen ganz schwächlich, gleichwie das Licht des Tages die Nachtgeschöpfe blendet. Und doch fängt die Geschichte der Tonkunst erst da an, recht mannichfaltig und belebt zu werden. Die Erscheinungen drängen sich, der Kampf der einzelnen hervorragenden Talente giebt dem Bilde einen fast dramatischen Anstrich. Daneben die großen Ereignisse des allgemeinen Völkerlebens, ihr Einfluß auf die Kunst und ihre Ausüber; das kümmerliche Loos so vieler herrlichen Geister, das Glück so wenig bedeutender und verdienter Menschen! Das alles muß eben so belehrend wie anziehend in der Darstellung sein, und desto herzerhebender für den Kunstjünger in einer Zeit, wo das Talent allein so wenig Geltung sich verschaffen kann, wenn er sieht, welche unerbittliche Rächerin, aber auch theilnehmende Vergelterin die Tongeschichte ist.

Man hat die Musikgeschichte in verschiedene Epochen nach den bedeutendsten Männern eingetheilt; ich möchte sie in folgende drei große Perioden bringen: die Ausbildung der Kirchenmusik, bis 1600; die der Theatermusik, bis 1780; die der Kammermusik, bis auf die neueste Zeit. Denn das kann dieser Eintheilung nicht vorgeworfen werden, daß die angegebenen Fächer erst später ihre höchste Entwickelung erreichten, daß nach den alten Italienern noch ein Bach und Händel, nach Gluck noch ein Mozart kamen; es kommt hier nur darauf an, das neue Element, welches die Gestaltung der Kunst so sehr veränderte, hervorzuheben. Kiesewetters allgemeine Musikgeschichte hat das große Verdienst der Klarheit; aber der belebende Geist, der die Einzelerscheinung in Verbindung mit der Gesammtheit des Entwickelungsganges zu betrachten gewohnt ist, fehlt. Wie sie hier geschildert wird, liegt die Geschichte gleich einer Mumie vor uns. An den bisherigen Behandlungsweisen mag es liegen, daß so wenig Theilnahme für Musikgeschichtliches zu finden; die meisten Menschen kümmern sich ja nicht, wie etwas geworden, sondern haschen nach dem gegenwärtigen Augenblicke. Die Versuche neuer Zeit mit durch Aufführungen erläuterten geschichtlichen Vorlesungen verdienen möglichste Förderung; noch mehr werden sie nützen, wenn erst ein im angegebenen Sinne verfaßtes Compendium vorhanden sein wird. —

H. Hirschbach.

Ueber die Fuge.

Fr. Wilh. Marpurg's Abhandlung von der Fuge. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von S. Sechter. Erster Theil, 10 Fl. Zweiter Theil, 12 Fl. — Wien, Ant. Diabelli u. Comp. —

Marpurg, obgleich nur ein Dilettant, erwarb sich in dem vergangenen Jahrhunderte um die Theorie der Tonkunst große Verdienste, und seine zahlreichen Schriften, die alle ihre Theile umfassen, werden mit Recht noch jetzt geschätzt und sind ihrer Mehrzahl nach Zierden einer jeden musikalischen Bibliothek. Eines seiner frühesten Werke, zu dessen Bearbeitung er wahrscheinlich durch den genauen Umgang mit zwei der talentvollsten Söhne J. S. Bach's angeregt wurde, erschien unter obigem Titel zu Berlin im Jahre 1754. Wohlwollend und mit Interesse wurde es von seinen Zeitgenossen sogleich aufgenommen, was nicht überraschen darf, da der Gegenstand selbst von keinem früheren Schriftsteller so ausführlich bearbeitet worden war, und die Fuge überhaupt, durch Bach und Händel allseitig ausgebildet, sich einer großen Anzahl Verehrer erfreute. Und mit Recht verdiente das Werk Anerkennung und Be-

rücksichtigung, denn mit einer Belesenheit, die ihres Gleichen sucht, hatte Marpurg alles sorgfältig, was seine Vorfahren und Mitlebenden über die Fuge ersonnen und erdacht, zusammengestellt und mit unzähligen Beispielen erläutert. Doch trotz der fortwährenden Achtung, welche dem Buche stets gezollt wurde — eine zweite nun auch vergriffene Auflage erschien in Leipzig 1806 —, trotz seines wahrhaft gediegenen Inhalts, sprechen wir unverholen und offen uns dahin aus und behaupten, daß durch dasselbe die Kunst oder Lehre der Fuge nicht wesentlich gefördert, das Werk, gleich der Messiade, wenig gelesen, ja zum Selbstunterricht gar nicht benutzt worden und für die Gegenwart nicht mehr ausreichend ist. Da über den Werth dieses, wenigstens seinem Titel nach, allgemein bekannten Werkes sich, so viel uns bekannt, kein Kritiker ausgesprochen hat, benutzen wir die hier gebotene Gelegenheit, unsere Ansicht darüber kürzlich mitzutheilen.

Wesentlich hat Marpurg's Abhandlung nicht dazu beigetragen, die Fuge zu fördern oder nur zu erhalten, denn nur ein Blick auf die Werke dieser Gattung aus dem vergangenen und gegenwärtigen Jahrhundert zeigt genügend an, wie selten wahrhaft Ausgezeichnetes darin geleistet worden ist, was bei einer tüchtigen Lehre nicht in dem Grade der Fall sein konnte. Aber das Buch ist auch nur wenig, zum Selbstunterricht wohl gar nicht benutzt worden, da es an einem Hauptfehler leidet, nämlich der Planlosigkeit; ein Fehler, der sich hinsichtlich der Fugenlehre leider bis auf unsere Tage fortgepflanzt und offenbar nachtheilig gewirkt hat. Ist man damit einverstanden, daß die Fuge eines der tiefsinnigsten und bedeutendsten Tonstücke unter allen vorhandenen ist, sie mögen heißen wie sie wollen, so wird man beipflichten, daß nicht eher zu ihrer Abfassung geschritten werden kann, bis der Schüler alles das sich angeeignet habe, was dazu erforderlich, ja unentbehrlich ist. Nur erst nachdem er sich mit allen Arten des doppelten Contrapunctes, der freien und strengen Nachahmungen, dem Canon innig vertraut gemacht hat, wenn ihn nichts hindert, seine Stimmen auf den ungewöhnlichsten Wegen zu führen, wird es ihm gelingen, unter dem Namen „Fuge" nicht ein reines Verstandeswerk, was der Tonkunst fremd ist, sondern ein Product des Geistes zu schaffen. Wie lehrt aber Marpurg in seinen zwei starken Bänden, — ob zufällig oder mit Ueberlegung kann jetzt schwerlich entschieden werden —, die Kunst eine Fuge zu schreiben? Nachdem er mit wenig Worten und noch weniger Beispielen die freien und strengen Nachahmungen erklärt, handelt er sogleich über alle einzelne Theile und Arten der Fuge. Darauf spricht er erst über die verschiedenen Gattungen der Contrapuncte — brauchbare und fast unnütze werden in gleicher Breite abgehandelt —, zergliedert den Canon und berührt zum Schlusse die Singfuge, die von der eigentlichen Fuge nicht getrennt werden kann und ohne Grund hier eine Stelle findet. Wie zusammengewürfelt diese Anordnung ist, fallt in die Augen, und dem talentvollsten Schüler dürfte es unmöglich sein, ohne Hülfe eines erfahrnen Lehrers, sich hier Licht zu schaffen. Marpurg erkannte übrigens selbst diesen Fehler und suchte ihn in solcher Weise zu verbessern, daß er in dem Anhang seines Handbuchs bei dem Generalbaß und der Composition (Berlin, 1760) den oben angedeuteten Weg einschlug und daselbst alles zur Verfertigung einer Fuge Geeignete mit einander verband (die Lehre von den Nachahmungen, dem doppelten Contrapunct, dem Canon), ehe er zur Lehre von der Fuge selbst schritt. Leider war aber dieser Wink zu spat; denn jener unscheinbare Anhang konnte nicht das Ansehen des voluminösen Lehrbuchs verkümmern, und gewiß viele Besitzer desselben ahneten es kaum, daß Marpurg den Inhalt seines Buches so anders und zweckmäßiger geordnet habe. Mehrere spätere Schriftsteller über die Fuge, z. B. Albrechtsberger, behielten seinen folgewidrigen Lehrgang sogar bei, und selbst der letzte und einer der Scharfsinnigsten unter ihnen, lehrt zuerst eine Fuge machen, dann erklärt er seinen Schülern den Contrapunct und den Canon und kehrt darauf zur Doppelfuge zurück; nun führt er die andern Arten des doppelten Contrapunctes an und schließt sein Werk mit der Anweisung, drei- und mehrfache Fugen zu setzen, gleich als ob nicht alle Arten des Contrapunctes ebenfalls in der einfachen Fuge unbedingt nöthig wären, wie J. S. Bach in einem jeden seiner Meisterwerke beweist. Ist aber endlich das Werk, abgesehen von dessen Planlosigkeit, für unsere Zeit ausreichend? Wohl mit Grund beantworten wir diese Frage verneinend. Das Gebiet der Tonkunst ist seit Marpurg so merklich erweitert, so neue Pfade sind betreten worden, daß es den Geist des Kunstjüngers in Fesseln schlagen heißt, wenn wir ihm nur die Lehren dieses Theoretikers entgegen führen und bieten. Die Ansichten über eine Menge von Lehrgegenständen sind so gelautert, so vereinfacht worden, daß wir — und wir freuen uns darüber — fern davon sind, das Unwesentliche, Kleinliche und Spielende, dem Wahren und für alle Zeiten Gültigen im Werthe gleichzustellen. Wie die Solmisation und die Kunststückchen, welche z. B. ein Berardi seinen Schülern lehrte, von Marpurg und seinen Zeitgenossen als widersinnig und den Geist tödtend verworfen und verachtet wurden, so erkennen wir dieses Schriftstellers hundert und mehr Lehren der Fugensätze aus alten Tonarten, der doppelten Contrapuncte in der Secunde, Quarte, Sexte und Septime, der zum größten Theil geistlosen Formen der

Canons und mehreres andere für veraltet an, und sicher mit Grund und Recht. Unser Wahlspruch ist: der Jünger der Tonkunst soll in seinem ohnehin mühsamen Studien nicht gehemmt, sondern gefördert werden; er wird es jedoch nicht, wenn ihm Dinge beigebracht werden, von denen er keinen Gebrauch machen kann, und die noch außerdem so trocken und skelettartig ihm entgegentreten, daß sie sein aufglimmendes Talent nicht zur hellen Flamme anzufachen vermögen, sondern nur für immer verzehren und vernichten können. So viel über Marpurg's Werk und seine Bedeutung für unsere Zeit. Nun ein Wort über die vorliegende neue und im Aeußern prachtvoll ausgestattete Ausgabe. Der Herausgeber derselben, längst bewährt und anerkannt als einer der tüchtigsten Theoretiker der Gegenwart, giebt, „obgleich er", wie er in der Vorrede bemerkt, „nicht immer mit dem Gange des Autors einverstanden ist", das Werk im Ganzen unverändert; hofft aber es dadurch brauchbarer zu machen, daß er den Text mit den Notenbeispielen vereinte, die nicht mehr gewöhnlichen oder schwankenden Kunstausdrücke erklärte und die schwanken Begriffe vom doppelten Contrapunkte consolidirte. Einige Stellen, die nicht zur Sache gehörten, ließ er aus; an einigen Orten fügte er selbst Beispiele hinzu, und eine Analyse der Mozart'schen Instrumentalfuge aus der Symphonie in C=Dur gab er als Anhang des Ganzen. Daß das Werk unter den Händen eines solchen Bearbeiters nur gewinnen konnte, bedarf keiner Erwähnung, und einem Jeden, der sich schon mit diesem Gegenstand vertraut gemacht, sei das Werk zum ferneren Studium empfohlen. Die Analyse gereicht dem Ganzen zur wahren Zierde, und wir können nicht umhin, Herrn Sechter aufzufordern, seine eigene Theorie der Fuge der Oeffentlichkeit zu übergeben, welche als Lehrbuch die Marpurg'sche Abhandlung jedenfalls in Schatten stellen würde, ob diese gleich dem gelehrten Tonkünstler immer Eigenthümliches bieten dürfte. —

C. F. Becker.

Feuilleton.

*** Ueber den kleinen Julius Benoni schreibt S. Sechter an die Redaction der Wiener musik. Zeitung: „Ich habe Ihnen über den kleinen Julius Benoni einige Zeit nichts berichtet, weil ich mich von seinem Fortgange in der Harmonie genau überzeugen wollte; nun aber kann ich Sie versichern, daß er mir immer lieber wird, und daß ich fest überzeugt bin, daß dieser Unterricht ihm nicht allein keine Anstrengung macht, sondern daß er allein durch ihn befriedigt wird, weil Musik das Element ist, worin er sich ganz frei bewegt. Weder von mir, noch von seiner hohen Gönnerin wird ihm der geringste Zwang angethan, denn Alles geht ganz frei und freudig von ihm selbst aus. Ich habe eine zu große Achtung für seinen ihm von Gott gegebenen Genius, als daß ich ihm irgend einen Zwang auflegen wollte, den er nicht selbst aus freiem Antriebe sich auflegen will. Um zu wissen, daß er sich sehr wohl befinde, darf man nur sein heiteres Gesicht, seinen freudigen Blick sehen, seine freundlichen Scherze hören. Mir ist durch diesen Knaben ein neues Leben aufgegangen, dessen ich mich wahrhaft freue." —

*** Hr. Benedict in London hat wieder eines seiner Riesenconcerte gegeben. Das Programm enthält 31 ganze Nummern, die von den im Augenblicke in London versammelten größten Künstlern vorgetragen wurden. So konnte man in diesem einzigen Concerte die Grisi, Persiani, Novello, Shaw, Mlle. Nissen, Albertazzi, die HH. Lablache, Mario, Staudigl, Dreyschock, Balfe, Garreau und eine Menge Anderer hören. Die Kosten eines solchen Concertes betragen ungefähr 400 Pfd., wo dennoch dem Concertgeber 1000 Pfd. übrig bleiben. —

*** Ein höchst interessanter Brief ist uns mitgetheilt worden: ein Brief von Luther an den Capellmeister Johann Walther in Torgau, und dazu eine Notenbeilage von Luther, die uns ein deutliches Bild des Kirchengesanges giebt, wie ihn der Reformator nach der Trennung von der katholischen Kirche eingeführt haben will. Wir hoffen beide Handschriften nächstens im Facsimile unsern Lesern mittheilen zu können. —

*** Hr. MD. Schindler befindet sich im Augenblick in Berlin, um mit der Regierung wegen des Verkaufes der noch in seinen Händen befindlichen Reliquien von Beethoven zu unterhandeln. Diese bestehen in der zum großen Theil eigenhändigen Partitur des Fidelio, in der der 9ten Symphonie (ohne den letzten Satz), im Quartett aus C=Moll, einigen kleineren (auch ungedruckten) Compositionen, Briefen, Skizzenbüchern, Gehörmaschinen u. a. Die Regierung soll 2000 Thlr. geboten haben. —

*** Von der künftigen Direction unsers Theaters ist neben Hrn. Lortzing noch Hr. Netzer aus Wien als Musikdirector angestellt. Als erste Sängerin freuen wir uns Frl. Sabine Heinefetter längere Zeit zu besitzen. —

*** Liszt soll sich eine kleine Rheininsel gekauft haben und sie sich zu einer Sommerwohnung einrichten wollen. —

*** Spohr war von seiner Reise in England wieder in Cassel angekommen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. **№ 17.** Den 28. August 1843.

Der kunstgemäße Vortrag (Fortsetzg). — Aus London. — Concert der Viardot-Garcia. —

Keinen Reimer wird man finden,
Der sich nicht den Besten hielte,
Keinen Fiedler, der nicht lieber
Eigne Melodieen spielte.

Göthe.
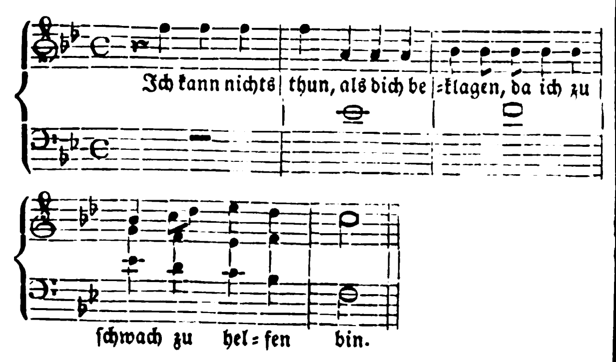
Der kunstgemäße Vortrag.

(Fortsetzung.)

Vollends widerlich und tödtlich sind dergleichen Willkühren z. B. bei dem holden Endymionsgesange Tamino's, den ich einmal von einem gefeierten Berliner Sänger so vortragen hörte — und das fand man sehr schön:
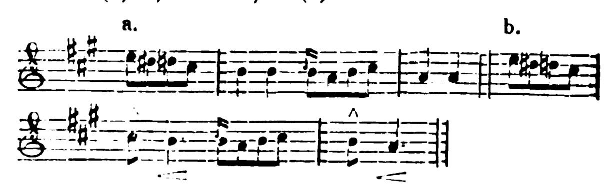


wo das Orchester mühevoll nachtrippelte und Alles in saubere Verwirrung gerieth. Und dagegen Mozart's rührende Wahrheit:
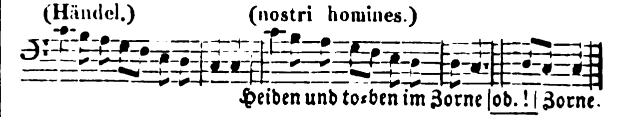


Das findet man altväterisch! ja, es ist alt und ewig neu, was der Genius gesagt hat; da soll kein Marktschreier dran mäkeln.

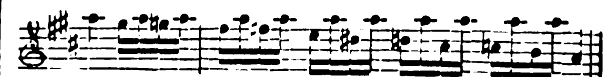
Ein andres Stückchen! In der edel schwebenden Titus-Arie sang einst die Heinefetter statt Mozart's Tönen (*a*) ihre Weisheit (*b*):



Dies gehört zur italienischen Recitativ-Routine, und ist gut, wo es hingehört; bei Mozart und Händel gewiß nicht. Sogar die donnernde Messias-Arie: „Warum entbrennen die Heiden und toben im Zorne" — muß sich den umtrobbelten Donner gefallen lassen:



Wie hier schon außer dem Rhythmus die Töne selbst umgebogen werden, so führte dasselbe einst, wie Marx in der Gesanglehre erzählt, eine Sängerin zum Aeußersten des Unsinns weiter, indem sie die einfachste Tonleiter spinnebeinig verblümte:



oder so ähnlich (das Gedächtniß mag mich täuschen), immer geschmacklos, überkünstelt, der menschlichen Stimme widersinnig.

Dies sind die wichtigsten Aeußerungen der falschen Subjectivität. Mit der Lüge kommt man nicht weiter, als in die Salons. Dagegen hat die wahre Subjectivität auch ihr Recht und ihr Gebiet zum freien Schalten; es kommt dann nur darauf an, daß sie auch wahre Erregung, wirklich überwallendes Gefühl ausspreche. Dies ist von Seiten des Rhythmus und der Coloraturen am meisten anwendbar im Recitativ, der freien Phantasie, zuweilen auch in dem unisonen Volksgesange. Die Recitative Bach's freilich lassen nicht mit sich spaßen; auch die werthvolleren Händel's im Samson und Israel in Aegypten müssen buchstäblich genommen werden; dagegen die meisten Opern-Recitative ausdrücklich in dem Sinne geschrieben sind, dem Sänger Spielraum zu lassen. Hier aber greift die Musik in die Prosa über, und in sofern wird diese Vergünstigung der Willkühr weniger künstlerischen Werth haben. Die freie Phantasie und das Präludium haben dagegen ihre Hauptschönheit in der fessellosen Willkühr schrankenloser Empfindung. — Für den Ausdruck des Forte und Piano, der Schwellung, der Coloratur, ist das Hauptgebiet wohl die Arie, Cavatine, Duett ꝛc. Doch wird, wer es ernsthaft nimmt, gar bald erfahren, daß oft weit mehr Kunst dazu gehört, auch hier objectiv zu verfahren, als seinen augenblicklichen Launen nachzugehen. S. Bach's G-Moll-Phantasie für die Orgel (in der Marx'schen Ausg. I. Heft) klingt z. B. in freiem Tempo immer bedeutend und interessant; aber in strengem Tempo und ohne Zusätze gespielt, ist sie unendlich ergreifender und wahrhaft erschütternd, der Vortrag jedoch weit schwieriger. — Diese rein subjective Stufe, in höchster Potenz gedacht, greift über in die letzte und höchste Stufe, ist aber noch nicht sie selbst. Sie entspricht dem Jünglingsalter, dem glühenden Drange des Ich, ein Selbst zu werden, der Blume, die zur Frucht strebt. Auf der höchsten Stufe wahrer Subjectivität können wahre, edle, ergreifende Kunstleistungen hervorgezaubert werden, ähnlich denen, die Hegel (Aesth. 5, 218.) irrig als dritte oder vollendete Kunststufe bezeichnet. Diese wird auf anderem Wege gewonnen.

Der dritten oder gereiften, männlichen Stufe ist es wesentlich, in sein Inneres hinabgestiegen zu sein mit Selbstbewußtsein, mit strenger Prüfung der Höhen und Tiefen des eignen Ich, und mit durchdrungener technischer und idealer Kenntniß an das Object zu gehen. Sagen wir: der vollendete künstlerische Vortrag gehe hervor aus vollkommener Beherrschung seiner selbst und der Sache, so ist hiermit die Form in abstracto angegeben. Er vereint die unteren Stufen des thatsächlichen und des empfindenden Vortrags, und bringt als drittes Neues hinzu die Selbstständigkeit und Freiheit. Eigenthümlich ist ihm das Lebendig-Schauen, das durchdringende Mitschaffen am Kunstwerke, welches nur zu erreichen ist, indem das Ganze des Kunstwerkes erkannt, das Einzelne studirt wird: also Lernbares und Unlernbares verschmolzen, wie in aller hohen Kunst. Es wird aus dem Vorigen deutlich sein, daß dieser Stufe die beiden niederen nicht blos als Vorhalle dienen, sondern daß sie ihr unentbehrlich sind. Ohne objective Schärfe und eigne gemüthliche Erregung zu verbinden, ist diese Vollendung des Vortrags rein unmöglich. Dies müßte sich von selbst verstehen und wäre der Erörterung gar nicht bedürftig, wenn nicht bedeutende, übrigens achtbare Stimmen dem Virtuosen hier gefährliche Concessionen machten. Ich halte es für unmöglich, daß selbst Liszt ein bedeutendes, aber unbedingtes (wohlgemerkt) Tonstück wahrhaft zu künstlerischem Genusse veranschauliche, wenn die baare nackte Objectivität seinem Vortrage abgeht. So war mir beim Musikfest in Hamburg der Anfang der (mir bis dahin unbekannten) Beethoven'schen Phantasie für Clavier, Orchester und Chor die ersten 8 Tacte hindurch völlig unverständlich, weil die blitzartig hervorspringenden Einzeltöne und Accorde tactlos, und einige mit verfehlten Octavensprüngen hervortraten; wer es kennt, beruhigt sich in solchem Falle leichter. — Und eben Beethoven ist wohl am ersten im Stande, einen gleich anfangs zu entzünden, da er die unnachahmliche Kraft besitzt, sogleich medias in res hineinzureißen. Von allen unseren großen Deutschen möchte ich Beethoven und Bach am meisten dieses letzten, vollendeten Vortrages bedürftig halten, wo es entweder mit dem nackten Verständnisse, noch mit empfindsamer Laune allein gethan ist. — Soll überhaupt hier eine abgesteckte Grenze, ein berechnendes Maß stattfinden (gegen die strenge Abscheidung haben wir uns schon vorhin verwahrt), so sind für die objective Stufe des Vortrags Mozart, Händel, die alten Italiener vorzüglich geeignet; für die subjective Stufe Haydn, die neueren Italiener (und Franzosen), die Etuden, Phantasieen und Solo-Concerte ohne Begleitung. Der letzten Vollendung bedürfen besonders die Beethoven'schen Symphonieen und die Bach'schen Oratorien und Cantaten. Doch können, wie gesagt, die unteren Stufen nur zu ihrem eignen Schaden völlig getrennt werden. Soll einer von beiden ein bedingter Vorzug eingeräumt werden, so ist es die objective Stufe, weil diese doch immer Wahrheit und Natur voraus hat, während die subjective eher eine entgegenkommende Stimmung, einen Gleichgesinnten erwartet, und insofern minder allgemein wirken kann. Würdet ihr nicht ein Raphael'sches Bild ohne goldnen Rahmen schön finden, vielleicht ungetrübter, als in Handwerkszierde eingefaßt? Und stellt sich nicht die reine Schönheit vollkommner dar in nackter Einfalt, ohne Kleid und Gold und Edelgestein? Denn die Natur ist doch immer gewaltiger in ihrer inneren Wahrheit, als alle menschlichen Schön-

heitsmaschinen. Zwar ist die innere Wahrheit ein dunkles Wesen, das nur Gott erkennt; aber wir alle haben, wo sie erscheint, menschlich gerührte Ahnung von ihr, wie wir auch die Lüge der erkrankten Empfindelei klarer oder dumpfer errathen. Von jener ersten Stufe weiß ich kein Beispiel aus der heutigen Zeit; ein alter verschollener Cembalist in Hamburg, der lang verstorbene Hoffmann, gab mir einst ein vollkommenes Bild davon; von den Neueren soll Thalberg diese Stufe einnehmen, wie ich, ohne ihn gehört zu haben, glauben muß, weil ihn die Pariser kalt nennen. Der zweiten Stufe gehört Liszt an in Gutem und Bösem, und die Schaar, die ihm nachgeht. Von der dritten habe ich noch keinen gehört. Es geht die Sage, daß Mozart und Bach Virtuosen dieser Stufe waren. Nur einmal gab mir eine Künstlerin, hold und weise wie Diotima, und gewaltig wie ein Mann ohne seine Ecken und Harten, einen lichten Schimmer dieser Anschauung. — Doch was hilfts, die geringen Erlebnisse eines Idioten zusammenzutragen! Die Kundigen und Weihevollen werden ohnedies besser verstehen als Worte es sagen können, welches die wahrhafte gottbegeisterte Aussprache des Göttlichen sei.

(Schluß folgt.)

Aus London,

d. 11ten August.

[Spohr's Besuch. — Die philharmonischen Concerte. — Die italienische Oper. —]

Seit vielen Jahren war die musikalische Saison Londons nicht so glänzend, als die eben beendigte, sowohl in Hinsicht der großen Anzahl trefflicher wahrer Kunstgenüsse, als auch der lebhaften Theilnahme wegen, welche der Hof und die Aristokratie in derselben an den Tag legten. Dieses befremdet um so mehr, da der Geschmack der Königin bisher fast nur ihrem Lieblingscomponisten Donizetti zugewandt und es deshalb für alle Kunstkenner höchst erfreulich war, daß zufolge dem Wunsche der Königin ein Extra-Concert der „philharmonischen Gesellschaft" am 10ten Juli stattfand, welches sie mit ihrer Gegenwart beehrte. —

Diesen Beweis der Huldigung besserer Musik, welcher sich auch in den letzteren Hofconcerten durch die Auswahl der Musikstücke aussprach, verdankt man dem Einflusse des Prinzen Albert, welcher bekanntlich selbst sehr artige Compositionen geliefert hat.

Spohr leitete genanntes Concert in der Philharmonic und spielte darin auch ein Solo, beides mit dem größten Beifalle.

Während seines Aufenthaltes hatte er sich der Beweise höchster Anerkennung zu erfreuen, und wenn auch das für ihn gegebene Concert in dem Hannoversquare-Saale durchaus nicht den Erwartungen entsprach, zu welchen ein solcher Ruf als der seinige ist, berechtigt, so lag das wohl hauptsächlich an der Nichtbeobachtung mehrerer Localverhältnisse, und war vorher nicht genug bekannt geworden, welches hier viel Zeit und genaue Ortskenntnisse erfordert. Um so erfreulicher muß ihm der Erfolg der Aufführung seines Oratoriums „der Fall Babylons" gewesen sein, welches in der herrlichen Exeterhall unter seiner Leitung stattfand. Es war gedrängt voll und die Gesellschaft der Sacred Harmonists überreichte ihm nach Beendigung mit ihrem Danke einen sehr werthvollen silbernen Präsentirteller. Während der Aufführung wurde er mehrere Male hervorgerufen und der Enthusiasmus des ganzen Publicums wie auch des Orchesters war wahrhaft rührend. Mehrere musikalische Gesellschaften gaben ihm Ehrenfeste, ebenso arrangirte der Musikhändler Addison hier ein großes Diner, welches in Greenwich stattfand und an welchem alle deutsche Künstler Theil nahmen. Nach demselben spielte Spohr, so auch Moscheles und Mehrere.

Spohr's Anwesenheit hat einen bedeutenden Einfluß auf die hiesige Musik bewirkt. Seine Compositionen waren zwar langst ruhmvoll anerkannt, doch spielte man namentlich seine Symphonieen, selbst in der Philharmonic, immer sehr unvollkommen. So kam es denn, daß Sp. in den Proben öfter wiederholen ließ, als manchem Musiker lieb sein mochte. Ueberhaupt werden aber auf dem Continent die Leistungen der philharmonischen Gesellschaft überschätzt. Einige langgeübte Symphonieen Beethoven's werden sehr brav vorgetragen, das Accompagniren der Gesangpiecen dagegen ist fast durchgängig zu laut und ohne die Nuancirung, welche man von jedem guten Orchester in Deutschland verlangt. Es liegt aber dieses hauptsächlich an dem Mangel eines tüchtigen Dirigenten, welcher alle Concerte leiten sollte, während jetzt aus höchst unmusikalischen Gründen Leute dirigiren, welche sich nur einen Namen machen konnten zu einer Zeit, als man in London Mozart's Opern noch mit Einlagen und Verbesserungen ankündigte und aufführte, welches noch so lange nicht her ist, als man glauben möchte.

Wenn man die Liste der Directoren für künftiges Jahr sieht, und die Namen Moscheles, Sterndale-Bennett und C. Potter darin vermißt, so läßt sich leider wohl voraussehen, daß die künftige Saison wieder gänzlich umwerfen wird, was bessere Leitung und glückliche Umstände dieses Jahr für die philharmonische Gesellschaft gethan haben. —

Die italienische Oper hatte dieses Jahr viel Succeß. Die Leitung des Ganzen war in den Händen des Hrn. Lumley in jeder Hinsicht lobenswerth. — Der

Tenorist Mario steigt täglich höher im Beifalle des Publicums und seine jugendliche kräftige Stimme und Feuer, sowie sein passionirtes Spiel, macht den Verlust Rubini's täglich unbemerkbarer, um so mehr, da letzterer gänzlich ohne Spiel war und nur seine Piecen absang als wie im Concertsaale. Fornasari ersetzt vollkommen Tamburini's Stelle.

Grisi, Mario, Fornasari und Lablache, bilden ein Quartett, welches wohl nicht seines Gleichen hat.

Donizetti's „Don Pasquale" gehört zu den letzten neuesten Aufführungen und scheint sich länger auf dem Repertoire zu erhalten; auch Costa's Leitung des Orchesters bleibt wie früher lobenswerth.

(Schluß folgt.)

Concert
der Madame Pauline Viardot-Garcia,
d. 19ten August.

Arie von Persiani (Mad. Viardot). — Sonate von L. v. Beethoven (Frau Dr. Clara Schumann). — Arie aus „Rinaldo" von Händel (Mad. Viardot). — Rondo für Violine von de Beriot, vorgetr. von dem 12jährigen Jos. Joachim, Schüler des Hrn. Böhm in Wien. — Rondo Finale aus „La Cenerentola" von Rossini (Mad. Viardot). — Arie von de Beriot (Mad. Viardot). — Andante mit Variationen für 2 Flügel von R. Schumann (Frau Dr. Schumann und Hr. Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy). — Französische, spanische und deutsche Romanzen, vorgetr. von der Concertgeberin. —

Man könnte leicht geneigt sein, den Enthusiasmus, welchen heut zu Tage die Berichte über Virtuosen in Kunst- und Literatur-Journalen zur Schau tragen, gerade da zu verleugnen, wo er durch den Gegenstand nicht blos gerechtfertigt, sondern sogar nothwendig bedingt ist. Des leicht erklärlichen Grundes dafür zu geschweigen, leugnen wir keineswegs, in dem Enthusiasmus, mit welchem das Publicum die Künstlerin aufnahm, den Ausdruck des eignen gefunden zu haben. Pauline Viardot-Garcia ist aber auch eine Erscheinung, für welche die bekanntesten Sängerinnen der Gegenwart keinen Maßstab bieten. Sie steht isolirt, und das ganz Eigenthümliche sowohl ihrer Stimme, als ihrer Technik, und endlich ihrer ästhetischen Richtung erinnert kaum entfernt an gleich gefeierte Namen der Gegenwart.

Begabt mit einer Stimme, die schon an sich als Mezzosopran wegen ihrer Symmetrie des Registerumfanges die reichsten Mittel bietet, weiß Pauline Viardot-Garcia diese auf das glänzendste zu benutzen. Das Brust-g in der kleinen Octave, das bei der Fülle und Rundung seines Tones auch auf das f schließen läßt, welches der tiefe Alt als Grenzton besitzt, läßt nimmermehr das $\overline{\overline{c}}$ im Kopffalsett vermuthen, das sie gleichwohl klar und voll im Laufer oder Sprunge erreicht, noch das $\overline{\overline{h}}$, auf welchem sie Fülle und Kraft im höchsten Grade zu entwickeln vermag.

In Bezug auf ihre technische Fertigkeit scheint die Behauptung nicht gewagt, daß sie die größte Gesangsvirtuosin der Gegenwart sei. Die Keckheit und Sicherheit, mit der sie die größten Schwierigkeiten überwindet, läßt kaum in dem Sachverständigen die Vorstellung davon klar werden, geschweige daß sie ein Angstgefühl vor dem leicht möglichen Mißlingen aufkommen ließe. Sie läßt nicht Zeit zum Staunen über wechselnde Sprünge in Sechzehntheilen aus den Grenztönen des Kopffalsetts in das Brustregister, sie reißt vielmehr hin durch den Zauber ihres schönen Tones, den sie bei allen Nuancen des Klanggepräges, in allen Registern, die sie mit wunderbarer Leichtigkeit zu verbinden weiß, und bei außerordentlicher Biegsamkeit und Geläufigkeit ihres Organes entwickelt.

Daß das freie und bewußtvolle Beherrschen ihrer Stimme in Wechselwirkung mit ihrer künstlerischen Ausbildung im Allgemeinen stehe, leuchtet ein; und sei nun ihre hohe Bedeutung in ästhetischer Beziehung Resultat dieser technischen Vollendung, oder umgekehrt, so viel bleibt gewiß: daß sie eines der ausgezeichnetsten Talente der Gegenwart in diesem Felde der Musik ist. Vermag sie auch weniger das Gemüth in jenen wunderbaren Tiefen zu berühren, von wo aus das Menschenherz einen Blick in das Unendliche der Ahnung eröffnet, so vermag sie es doch durch die extensive Kraft einer glühenden Leidenschaftlichkeit zu erschüttern und vom wahrhaft Großartigen, Tragischen bis zum naiv Tändelnden eine weite Sphäre der Empfindungen mit unwiderstehlicher Gewalt zu beherrschen. Unvergeßlich wird Allen der edle Vortrag der Arie von Händel sein, und vor allem der großartige und wir möchten sagen, drastische Schluß im vollen $\overline{f}$ des Brustregisters mit dunklem Klanggepräge. Eben so riß sie bei dem Vortrage der Romanzen durch die höchste Anmuth und Eleganz, die sie im Naiven, Schelmischen, Tändelnden entwickelte, hin, der reichen Momente für die herrlichsten Effecte zu geschweigen, die sie an die andern Gesangsstücke knüpfte.

Daß auch die andern Nummern des Concertes reichen Kunstgenuß boten, verbürgen die Namen der Mitwirkenden. Leider störte ein Feuerlärm den zweiten Theil des Concertes, wie denn der junge höchst talentvolle Violinspieler mit sichtlichem Mißgeschicke zu kämpfen hatte, indem ihm erst eine Saite riß, was ihn im zweiten Theile zu spielen nöthigte, wo dann wieder der Feuerlärm das Publicum in Unruhe brachte. Nichtsdestoweniger wurde ihm reicher Beifall gezollt, wie es sein Spiel in jedem Bezug verdiente.

Julius Becker.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 8.)

Intelligenzblatt

zur neuen Zeitschrift für Musik.

August. **№ 3.** 1843.

Offener Brief an Herrn C. F. Adam, weiland Musikdirector auf dem Belvedere, der Zeit aber zweiter Liedermeister des Dresdener Liederkranzes.

Motto:
Antworte ihm, damit er sich nicht weise dünke.

Es sind bereits mehrere giftige Pfeile gegen das zweite Männergesangfest in Dresden abgeschossen worden, die nur dahin zielten, die rastlosen Bemühungen des Comité, so wie das ganze Fest überhaupt herabzuwürdigen und zu verdächtigen. Allein der unparteiische Leser dieser Kritiken mußte sofort errathen, daß sie aus einer und derselben Fabrik hervorgegangen und nur die Folgen **gekränkten** und **übertriebenen** Ehrgeizes waren. Auch Ihr Bericht vom 11. Juli a. c. gehört dazu. Nachdem Sie kurz angedeutet haben, was Sie schrieben, sagen Sie den Lesern der musikalischen Zeitschrift, wann die Musikprobe am ersten Tage stattgefunden, das Concert begonnen, und welche Reihenfolge die Musikstücke einnahmen. Einige nichtssagende Floskeln begleiten jedes dieser Musikstücke. Ei, ei, Herr Adam, ist das Ihr ganzer kritischer Scharfsinn in Bezug auf die musikalische Aufführung am ersten Tage? Und wußten Sie denn nicht, daß die Hymne von Reissiger dem Requiem folgte, und nicht, wie Sie berichten, die Schneider'sche Composition? Sie haben sich wahrscheinlich um das ganze Kirchenconcert nicht viel bekümmert, deshalb mögen die Leser dieses Blattes Ihnen diesen kleinen Irrthum verzeihen; mir sei es aber erlaubt, ihn zu berichten.

Aber mit desto größerer Leidenschaftlichkeit, gepaart mit giftigem Witze, spitzten Sie jedenfalls mit höhnischem Lächeln Ihre Feder, da dieselbe von der, über das Concert gelieferten Kritik stumpf geworden war, und erzählen mit nicht zu verbergender hämischer Miene den Hergang des zweiten Festtages. Man hat nach Ihrer Ansicht so vieles Schlechte unter das wenige Gute gemischt, und vorzüglich bei der Wahl der Festgesänge mit Unkenntniß und Parteilichkeit zu Werke gegangen. Sollten Sie sich, Herr Liedermeister, in diesem Puncte nicht mit Ihren eigenen Waffen geschlagen haben? — Versuchen Sie ja nicht, die diesjährigen Gesänge den vorjährigen unterordnen zu wollen, trotzdem, daß Sie dem Lehrer Müller einen sehr wohlmeinenden Rath geben, aus jeder Note des Gebauer'schen Liedes den Dilettanten blicken lassen, und Naumann's Lieder als durchaus unwürdig bezeichnen. Diese drei Herren werden jedenfalls kein zu großes Gewicht auf ihre Productionen legen und den Titel Dilettant gern hinnehmen, als Etwas, das sie dann mit Ihnen gemein haben. Was nun aber die vermeinte Parteilichkeit und Unkenntniß betrifft, womit nach Ihrer Ansicht diese Lieder gewählt worden sind, da dächte ich doch, Ihr eigenes Gewissen hätte Ihnen müssen schlagen, wenn Sie, indem Sie dieses niederschrieben, an die Wahl der vorjährigen Lieder dachten. Sie erinnern sich jedenfalls noch der vielen Nummern zweier allezeit fertigen Dresdener Liedercomponisten, denen vor besonderer Heiterkeit das Herz im Leibe lacht, wenn sie ein Liedchen von sich hören. Auch wissen Sie nur zu gut, wie die fremden Sänger ihre Verwunderung gar nicht bergen konnten, daß man im heiligen Eifer des Egoismus einen der geachtetsten Componisten des Vaterlandes — wahrscheinlich aus Versehen!? — so ganz und gar hatte vergessen können. Was die Unkenntniß betrifft, mit welcher nach Ihrer Aussage die Wahl der Gesänge stattfand, so diene Ihnen zur Nachricht, daß selbige nicht etwa blos von Leuten, denen Sie einmal kein musikalisches Urtheil zugestehen wollen, gewählt wurden, sondern man hat auch andere Männer, welche diesmal an der Spitze des Ganzen standen, um ihr musikalisches Urtheil gebeten, denen Sie doch jedenfalls Sachkenntniß zutrauen werden. Jetzt komme ich noch zu dem maßlosen Ruhme, der nach Ihrer Aussage nur dem Dresdener Liederkranz gebührt. Um durchaus nicht parteiisch zu erscheinen, spreche ich es offen aus, daß der erwähnte Verein brav gesungen hat *). Uebrigens weiß Schreiber dieses sehr genau, daß man in den Versammlungen des Liederkranzes nur die sogenannten Wechselgesänge einübte, und sich um alles Andere, namentlich um Musikstücke zum Concert — was doch bei dem diesjährigen Gesangfeste die Hauptsache war — gar nicht bekümmerte. Ist dies auch Ruhm? — Schreiber dieses weiß ferner, daß der Liederkranz sammt seinem Anhange es durchaus nicht für nöthig fand, die Proben zum Concert (wozu die Einladungen nicht eben dictatorisch waren) gehörig zu besuchen. Ist dies auch Ruhm, Herr Adam? — daß man ferner von Seiten des Liederkranzes von einer bestimmten Ordnung auf der Sängerwiese rücksichtlich der Zeiteintheilung durchaus Nichts wissen, noch viel weniger einsehen wollte, daß der Professor Dr. Löwe ganz in seinem Rechte war, theilen Sie diesen Ruhm auch? Nun, den wird Ihnen Niemand streitig machen. — Schließlich sei noch erwähnt, daß nach dem Schlusse der Wechselgesänge nicht blos das sehr entsprechende Vaterlandslied von Otto, wie Sie es zu nennen belieben, gesungen wurde, sondern noch ein zweites kräftiges Lied von Lenz. Gefiel Ihnen dieses vielleicht auch nicht? — Sie nennen das Festmahl im Hotel de Pologne ein Begebniß, und lassen es, da es in musikalischer Hinsicht nichts Erwähnenswerthes darbot, Ihrem Bericht zum Schlußstein dienen. Es würde der Tendenz dieser Zeitschrift entgegen sein, Festmahle in derselben zu besprechen, auch könnte leicht das Maaß des schon so oft erwähnten Ruhmes noch voller werden. Daher für diesmal genug. —

Dresden,
den 6ten August
1843.

Moritz Hellmuth.

*) Nur hätten **Sie** dieses Lob, schon des alten bekannten Sprichwortes halber, nicht so unbedingt aussprechen sollen.

Conservatorium der Musik
zu Leipzig.
Zweites Halbjahr 1843 — 44.

Das Conservatorium bezweckt hauptsächlich: höhere Ausbildung in der Musik; der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft betrachtet, und umfaßt namentlich: Harmonie- und Compositions-Lehre, Instrumentenspiel (Clavier, Violine, Orgel, im Solo, Partitur, Quartett, Orchesterspiel u. s. w.), Gesang (Solo und Chorgesang); auch wird durch Vorlesungen über musikalische Literatur, Aesthetik und andere Theile der Musikwissenschaft, sowie in geeigneten Fällen, durch Unterricht in der italienischen Sprache, für umfassende Ausbildung der Zöglinge gesorgt. Als besondere Bildungsmittel bieten sich außerdem dar: die in jedem Jahre stattfindenden Abonnements- oder Gewandhaus-Concerte und die dazu gehörigen Proben, ingleichen Quartett-Unterhaltungen, zu welchen sämmtlichen Zöglingen des Instituts der Zutritt unentgeldlich gestattet sein soll. Auch wird der Besuch der von dem Thomanerchore wöchentlich ausgeführten Kirchenmusik und der Vorstellungen der städtischen Oper, zur musikalischen Fortbildnng beitragen können.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, und ist vierteljährlich praenumerando an die Casse der Lehranstalt zu entrichten.

Am bevorstehenden 1. Novbr. 1843 beginnt ein neuer Cursus des Unterrichts.

Die Aufnahmeprüfung neuer Schüler und Schülerinnen erfolgt in der Zeit vom 22. bis 28. Octbr. d. J.; sie geschieht in der Reihenfolge, wie die Anmeldungen bis dahin eingegangen sind; es werden jedoch sämmtliche Angemeldete ersucht, sich am 22. Octbr. Vormittags im Saale des Gewandhauses vor der Prüfungs-Commission persönlich einzufinden, wo ihnen dann nähere Bestimmung über die Zeit ihrer Prüfung zugehen soll.

Die Aufnahme-Prüfung beschäftigt sich vorzugsweise auch mit Beurtheilung der praktischen Leistungen der Angemeldeten, und es haben letztere daher geeignete, von ihnen bereits möglichst gut eingeübte Musikstücke (Clavier-, Violin-, Orgel- oder Gesangstücke) mitzubringen, welche sie, auf Verlangen, vor der Prüfungs-Commission ausführen sollen. Diejenigen, welche eigene Compositionen oder andere eigene schriftlich-musikalische Arbeiten bei der Prüfung berücksichtigt wünschen, werden aufgefordert, dieselben ebenfalls mitzubringen oder noch vorher an das Directorium einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten. Persönliche Anmeldungen können sofort bei dem Stadtrath Herrn Dr. Seeburg allhier erfolgen.

Leipzig, den 16. August 1843.

Das Directorium
vom Conservatorium der Musik.

Am 2ten **October** d. J. beginnt hierselbst in **Kiel** die Versteigerung der von dem verstorbenen

Musikdirector *G. C. Apel*

hinterlassenen sehr bedeutenden und werthvollen **Musikaliensammlung**, deren Catalog von der hiesigen Musikalienhandlung Bunsow u. Grädener bereits an alle Musikalien- und Antiquariats-Handlungen versandt ist.

Im Interesse des Publikums erlaubt sich der Unterzeichnete, dasselbe insbesondere auf die größtentheils alten und werthvollen theoretischen Schriften (Rubrik I.), auf die Partituren und Clavierauszüge (Rubrik III. A u. B), sowie auf die Rubriken VI., VII. u. VIII. aufmerksam zu machen.

Auctionsaufträge besorgt prompt oben angeführte Handlung, und

Kiel im August 1843.

C. F. Grädener.

Gesuch.

Ein theoretisch und praktisch ausgebildeter Musiker, Zögling der besten Meister seiner Kunst, 30 Jahre alt, gegenwärtig in einer Mittelstadt Sachsens als Stadtmusikdirector angestellt, sucht, da durch die seit zwei Jahren in Sachsen eingeführte Musikbeschränkung seine Stellung ihm ein hinlängliches Auskommen nicht mehr gewährt, in Kürze ein andere Anstellung, am liebsten als Musik- oder Chordirector bei einer größeren Bühne, oder als Flötist, Violinist oder Bratschist in einer Capelle oder einem Stadt-Orchester, auch als Musikdirector beim Militair, oder als städtischer Musikdirector (letztere Stelle jedoch nicht in Sachsen). Ueber seine Befähigung und bisherige Amtsführung kann er die besten Zeugnisse aufweisen, und ist auch gern erbötig, sich jeder Art von Probe zu unterwerfen. Nähere Auskunft ertheilt gefälligst die Expedition d. Blattes. *)

*) Mit wahrem Vergnügen werde ich über den Suchenden, der mir persönlich und zwar sehr vortheilhaft bekannt, Auskunft geben.

Robert Friese.

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 18. Den 31. August 1843.

Der kunstgemäße Vortrag (Schluß). — Werke für Gesangunterricht (Schluß). — Aus London (Schluß). — Feuilleton. —

Fassest du die Muse nur beim Zipfel,
Hast du wenig nur gethan,
Geist und Kunst auf ihrem höchsten Gipfel
Muthen alle Menschen an.

Göthe.

Der kunstgemäße Vortrag.

(Schluß.)

Und damit wir nicht scheinen zu viel Worte über eine Sache gemacht zu haben, die sich weniger erlernen als erleben läßt, wenden wir uns zurück zur technischen Aufgabe, ebenfalls um die Lehre M.'s zu ergänzen. Es wird nämlich bei der Vortragslehre eine eindringlichere Betrachtung der äußeren Mittel des Vortrages vermißt; sie sind dort nur im Allgemeinen angedeutet. (Allg. M.L. S. 292.) — Alle Vortragsweisen, oder mechanisch aufgefaßt, alle Mittel des Instrumental- und Singspiels beruhen in abstracto auf den einfachen Verhältnissen der Stärke, Bewegung und Verbindung. Ersteres ergiebt die Gegensätze forte und piano, das zweite ritardando und accelerando, das dritte staccato und legato; ähnlich wie in der Malerei die Begriffe von Licht und Schatten, hellen und dunkeln Farben, harten und weichen Umrissen, die Grundlage aller verständig commensurablen Kunstmittel ausmachen. In das Forte und Piano sind als Seitenpartheien (oder Resultate) mitbegriffen die Bildung des Accentes, und dessen Gegentheil, die Gleichmäßigkeit der Töne, was auf Clavier und Orgel eine der schwierigsten Aufgaben bildet, so auch im Gesange; wie selten sind reine Perlenläufe, gleichmäßige Triller, vollkommen gleichtonige langsame Tonleitern! Hier ist auch des schweren Kampfes zu gedenken, den beim Clavierspiele z. B. die Finger mit dem Geiste anzustellen pflegen. Ein gleichmäßiger Bau der Oberhand- und Fingermuskeln ist freilich auch Naturgabe. — Neben (oder vor?) dem Ritard. und Accelerando ist die rhythmische Gleichmäßigkeit eben so wichtig und schwierig, wie die Tongleichheit neben dem Forte rc. Endlich ist auch zwischen dem Legato und Staccato ein juste milieu, der ethische Melodieenschritt, den Wenige erreichen. — Höhere Uebungen können sodann an die Durchflechtung und Wechselbeziehung jener Grundmechanismen geknüpft werden. So ist z. B. die gewöhnliche Verbindung des forte, accelerando, staccato und des piano, ritard., legato vermöge ihrer inneren Verwandtschaft leichter zu erreichen, als forte, ritard., legato etc. Das schwerste von Allen ist für den übermüthigen (objectiven) Jugendsinn die Gleichmäßigkeit der Tonstärke, Bindung und Bewegung, oder das vollkommene Ethos darzustellen. Den vollkommnen Reiter erkennt man am Schritt, während der Dilettant lieber galoppirt und im Schritt eine miserable Figur macht.

Es wäre zu wünschen, daß berühmte Virtuosen, wie Liszt u. A., einmal eine Uebersicht der neuentdeckten mechanischen Mittel aufschrieben, um der Welt dauernden Gewinn von ihrer persönlichen Größe zu sichern. Aus solchen Andeutungen würden dann die Kunstschulen gemehrt werden können, und durch ihre Aufnahme M.'s vielumfassende Allg. M.L. sich zu einem Universalhandbuch der praktischen Kunstübung erweitern. — Wie wir diesem trefflichen Buche die Anregung zu diesem Aufsatze danken, so hoffen wir auch, daß der geschätzte Verf. unsere abweichende Meinung mit Billigkeit aufnehmen möge.

*

Kaum hatten wir Obiges zu Ende geschrieben, so rückt uns urplötzlich das neueste Buch von G. Schilling vor die Thür, mit einem duftigen griechischen Namen behaftet, zierlich gedruckt, 367 Seiten in 8vo stark, heißt „Dynamik" und sagt vielerlei. Unmöglich kann man von einem so langen Buche binnen einer Viertelstunde Rechenschaft geben; wird's verlangt, wir werden's versuchen. Ein gutes Prognosticon sind G. S.'s frühere (erwiesene) Plagiate eben nicht, doch könnte er sich ja gebessert haben und in sich geschlagen sein. — Nach böser Recensentenmanier haben wir darin geblättert. Da fiel uns ein Wort eines alten Lehrers ein: „mit einem Kerl, der da einmal im Ernst behauptet, „daß 2 mal 2 = 5 ist, mit dem mag ich nichts wieder zu thun haben". — Siehe da stieß ich — es war nur blätternd — auf einen solchergestaltigen Satz, der dem 2 × 2 = 5 sehr ähnlich sah — und mir verging die Lust zur Recension. —

Dieser Satz quaestionis stehet zu lesen (1845!) pag. 225. §. 84: „lehrt ein althergebrachter Erfahrungssatz, daß die Besetzung eines Orchesters — „— — weder zu schwach, noch zu stark, weder zu „arm, noch zu reichhaltig geschehen soll und darf, — „so kommt es doch dabei auch noch sehr darauf an" — — —. Das Weitere, nach den letzten sieben Stück Adverbien, die sich in Theegesellschaften sehr schön ausnehmen, ersparet mir. — Nur dieses, puncto des Rechenexempels 2 × 2 = 5: Die Erfahrung — das weiß jetzt jeder Primaner — lehrt gar nichts, als: daß die Dinge da sind, nicht aber: was sie thun, sollen, dürfen und werth sind. — Die Erfahrung würde mich z. B. belehren können, daß Herr Dr. G. Schilling der Dr. G. Schilling sei, daß er so oder so aussehe, daß er viel oder wenig Vernünftiges sage; nicht aber: was ein Schilling werth sei, was er zu thun habe, welche Pflichten er erfüllen müsse, um für ebenbürtig zu gelten. Ueber den Werth eines Schillings entscheidet die Vernunft und das Gericht. Die Erfahrung sagt nur, was ich für einen Schilling einkaufen kann oder event. erkauft habe, z. B. viel oder wenig Plaisir. — In jenem theewässerigen Tone geht das Ding fort — ist's der Mühe werth, geehrteste Redaction, das Weitere zu redigiren? —

Dr. Eduard Krüger.

Werke für Gesangunterricht.

(Schluß.)

Ambrogio Minoja, 24 leichte Solfeggien für die Altstimme umgearbeitet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von C. W. Teschner. Heft 1 u. 2. — Pr. à 1 Thlr. — Leipzig, bei C. A. Klemm. —

Worin die Umarbeitung dieser Solfeggien bestehe, können wir nicht angeben, da uns die Originale nicht vorliegen; eben so wenig können wir aus dem Gegebenen beurtheilen, wie weit das Verdienst des Herausgebers gehe, das sich dagegen in Bezug auf die beigefügte zweckmäßige Pianofortebegleitung von selbst herausgestellt. Mit den Solfeggien hatte es von jeher eine eigene Bewandtniß. Sie wollten und sollten nicht mehr sein, als gleichsam ein Gerüst, das dem Lehrer beim Ausbau diente, sie boten ihm gleichsam nur die Leinwand, auf der er, wie der Maler, ein Werk seiner Kunst ausführte. An sie knüpfte er alles, was er dem Schüler mitzutheilen und beizubringen hatte und machte ihn so zum Vertrauten der Geheimnisse der Gesangskunst. Für den letzteren hatten also die Solfeggien als Compositionen durchaus keinen Werth; sie erhielten nur Bedeutung für ihn durch den Lehrer. Dies kann von allen Solfeggien heutigen Tages noch gelten, denen weder Winke und Bemerkungen, noch eine ausführliche Gebrauchsanweisung beigegeben ist. Vorliegende ermangeln derselben auch, ja sie zeigen auf den ersten Anblick eine Beschränkung der verschiedenen Arten der Vocalisation auf eine einzige, nämlich das Portamento, ein Umstand, der ihnen zum Vorwurf gereichen müßte. Indeß beziehen sich die Bindungszeichen auf das Athemnehmen, obwohl man an manchen Stellen eher vermuthen könnte, es sei ein Portamento damit angedeutet. Aus diesem Grunde sähen wir lieber das Comma über den Noten zum Zeichen dafür benutzt. Außer dem *p* und *f*, dem >-, dem < und > giebt es keines, das sich auf Anwendung der markirten oder der abgestoßenen oder der getragenen Vocalisation bezieht, und es bleibt eigentlich fast nichts übrig, als alles in der gebundenen auszuführen. Bei einer Umarbeitung für den Gebrauch in der Gegenwart dünkt uns dies ein Vorwurf, der, wenn er auch nicht der Unklarheit über den Zweck zu gelten braucht, doch dem Mangel an Berücksichtigung praktischen Nutzens gelten muß. Trotzdem können wir diese Solfeggien dem erfahrenen Lehrer mit vollem Rechte empfehlen, der sie zu mehr als bloßen Uebungen im Treffen und Tacthalten zu benutzen versteht. Sie bewegen sich in einer ziemlich engen Tonsphäre. Das Kopffalsett (Kopfstimme) wird nur in seinem tiefsten Tone berührt, und wenn diesen das Falsettregister ohne Anstrengung ausführen kann, gar nicht (nämlich das $\overline{\overline{d}}$). In ziemlich gleichem Verhältnisse steht der geforderte Umfang in der Tiefe des Brustregisters. Die rhythmische Anordnung begünstigt sehr die Uebung im Athemholen, so wie die sangbaren

Melodiegänge die in der Verbindung der Register; kurz sie entsprechen in der Hand eines geübten Lehrers ganz ihrem Zwecke, dem ein reges Entgegenkommen von Seiten des Publicums aus diesem Grunde zu wünschen ist. — J. B.

Aus London.

(Schluß.)

[Concert von Benedict. Sivori. Ernst. Staudigl. Dreyschock. Halle. Röckel. Filtsch. — Die Soireen bei Chevalier Bunsen.]

Unter den Concerten war wie gewöhnlich das des Jules Benedict das attractivste, obwohl es der Länge und der Menge ausgesuchter kostbaren Genüsse nach füglich nur mit einem Lordmajors-Diner verglichen werden kann. Es muß einen deutschen Kunstliebenden wohl der Gedanke schon bange machen, Ein und dreißig Stücke in einem Sitzen anzuhören, darunter Chöre und noch nebenbei viele Wiederholungen von beliebten Sachen. Die Mitwirkenden sind außer den ersten italienischen Sängern, alle sich hier befindende Künstler ersten Ranges und aller Nationen. Der dritte Theil des Concertes bestand aus der Auswahl von Stücken aus einer neuen Oper des Concertgebers, deren Titel noch unbekannt ist, und wozu der Dichter Planché, gegen eine Bezahlung des Componisten von hundert Pfunden Sterling, den Text geliefert hat. Die Musik entspricht gänzlich dem Rufe des wackern Componisten. —

Der Violin-Virtuos Sivori erwarb sich stürmischen Beifall und gab mehrere große Concerte im italienischen Theater, auch war derselbe in den meisten Benefiz-Concerten engagirt. Als jedoch Ernst herüber kam, auf einer Vergnügungsreise begriffen und ohne Absicht, öffentlich aufzutreten, und unentgeltlich mitwirkend sich in einem zum Besten eines zu errichtenden Deutschen Hospitals gegebenen Concerte hören ließ, mußten die Bewunderer Sivori's bekennen, daß wenn dieser auch äußerst schwierige Sachen mit vieler Sicherheit und Geschmack vortrage, Ernst hingegen eine Anmuth des Gefühls und einen so edleren kräftigeren Ton und künstlerischen Vortrag, nebst einer Alles überwindenden Fertigkeit habe, daß ihm mit allem Rechte die Palme des Sieges zukomme. Die Applaus' nach jedem Stücke waren wahrhaft stürmisch. Sein Vortrag der Gesangscene von Spohr war edel und gediegen, frei von jeder Affectation und Unnatur, welche leider heutigen Tages bei so vielen Künstlern die Stelle des wahren Gefühls vertritt, ein Vorwurf, der auch Sivori mit vollem Rechte zu machen ist. Ernst spielte noch seine Othello-Phantasie, Variationen von Mayseder und burleske Variationen à la Paganini. Die Romanze aus Othello war ein Hochgenuß von Declamation und erinnerte uns lebhaft an die beste Zeit der unvergeßlichen Malibran.

Es ist hier wohl folgender Umstand zu bemerken: Ernst schrieb neulich schon von Paris aus an mehrere Zeitungen, daß Sivori seine Variationen à la Paganini nebst einem einleitenden Andante dazu, öffentlich als Paganini's und auch zuweilen als seine eigenen Compositionen vortrüge, obgleich diese Composition in Paris von Hrn. Ernst herausgegeben sei. Sivori beantwortete dies lange nicht, als jedoch die Zeitungen anfingen die Ungerechtigkeit eines solchen Verfahrens darzuthun, schrieb er an die Morning-Post, daß es Paganini's Variationen seien, und es natürlich sei, in burlesken Variationen über ein einfaches Thema Aehnlichkeiten zu finden; er habe übrigens die von Ernst gedruckten Variationen nie gesehen. Einige Tage nachher enthielt dieselbe Zeitung jedoch eine andere Wendung der Sache. Sivori hat bei einem persönlichen Zusammentreffen mit Ernst diesen als Componisten des erwähnten Stückes genannt und es deshalb in obigem Blatte öffentlich anerkannt, welche Erklärung zur völligen Genugthuung des Componisten war und von Sivori lobenswerth ist. —

Seit den Tagen von Braham's vollem Glanze hat sich nie ein Sänger einen solchen ehrenvollen Ruf in ganz England erworben, als Staudigl. Wäre ein Beweis nöthig, so ist es dieser, daß er nach der ersten Probe in dem so äußerst exclusiven Ancient-Concert für alle folgende Concerte engagirt wurde, welches ein unerhörter Fall ist. Außerdem war wohl kein Concert der ganzen Saison, worin er nicht mitwirkte; Drurylane verdankte seiner Attraction den Succeß der Oper, da Fräul. Clara Novello gänzlich die früher große Zuneigung des Publicums verloren hat, durch ihre übermäßigen Prätentionen und gänzliche öfters öffentlich bewiesene Gleichgültigkeit gegen die öffentliche Stimme.

Zu der allgemeinen Bewunderung Staudigl's, seines vollendeten Gesanges und seiner herrlichen rührenden Stimme, gesellt sich auch die hohe Achtung, welche er sich als Mensch erworben hat, durch seine stete Bereitwilligkeit bei jedem zu öffentlichen wohlthätigen Zwecken sowohl, als auch in denen, von ärmeren Künstlern gegebenen Concerten, unentgeldlich mitzuwirken, welches er mit wahrhaft deutsch-biederer Anspruchslosigkeit thut. —

Der Pianist Dreyschock kam mit einem außerordentlichen Rufe von Paris hierher, hat aber die dadurch erregten Erwartungen auf's ärgste getäuscht. Sein Spiel ist höchst einseitig, seine Compositionen im höch-

sten Grade trivial; auch in England fängt man jetzt an, die Tauben von den Krähen unter den Virtuosen zu unterscheiden. Warum verlegt derselbe sich nicht auf das Studium echter Meisterwerke? Wir zweifeln, daß er dies je gethan, sonst hätte er wohl nie solche Sachen, wie seine eigenen Compositionen, herausgegeben und öffentlich gespielt. —

Hr. Hallé gab ein Concert und zeigte sich als sehr solider und fertiger Clavierspieler. Das Publicum ist aber nach gerade des wunderbaren, Erstaunen erregenden Clavierspiels der neueren Schule überdrüßig, und der sich täglich verbessernde Geschmack verlangt immer weniger nach den durch excentrische Persönlichkeit und Fingerfertigkeit Furore machen-wollenden Virtuosen. Man will die Werke Mendelssohn's, Chopin's &c. hören, an die sich viele der oben genannten und nicht genannten Virtuosen wohl deshalb nicht wagen, weil eben diese Werke, neben der vernünftigen Schwierigkeit darin, nur edles künstlerisches Gefühl verlangen, ein völliges Hingeben zur Sache selbst, und nicht jenes Haschen nach Effecten erlauben, welches leider kürzlich, mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, das allgemeine Streben der concertgebenden Künstler war.

Eine dieser rühmlichsten Ausnahmen ist wohl der Claviervirtuos und Componist Eduard Roeckel, Neffe und Schüler Hummel's. In Weichheit und Zartheit des Spieles seinem großen Lehrer gleichkommend, ist er durchaus Meister aller Schwierigkeiten der neuen Schule, welche aber bei ihm nur Mittel zum Zwecke sind, so wie auch sein Spiel gänzlich das Ergebniß einer echten Durchbildung ist.

Schließlich müssen wir noch eines Schülers Chopin's Erwähnung thun, des Knaben Filtsch, welcher von allen jugendlichen Künstlern, die wir hier en masse Gelegenheit haben zu hören, uns sein Alter vergessen machte und durch sein nettes klares und gefühlvolles Spiel uns ganz an seinen trefflichen Lehrer erinnerte.

Thalberg's Anwesenheit hier hatte nicht, wie man glaubte, eine Concert-Speculation zum Zwecke, sondern die Verheirathung des geachteten Künstlers mit einer Tochter des Sängers Lablache, welche vor einigen Tagen stattfand; seine vorgehabte Reise nach Amerika wird demnach unterbleiben. —

Der Hr. Chevalier Bunsen, Gesandter von Preußen am hiesigen Hofe, gab in dieser Saison unter andern drei große Feste, wozu jedesmal sechs- bis siebenhundert Gäste von der höchsten Aristokratie des Landes, Künstler und Gelehrte von allen Nationen, besonders aber Deutsche gebeten waren. Eine große vortrefflich gearbeitete, colorirte Zeichnung vom Cölner Dome war aufgestellt, die Theilnehmer für den Bau dieses großen Werkes zu interessiren. Um zu gleicher Zeit den anwesenden Engländern einen Begriff von deutschen Gesangschören zu geben und so das Interesse für diesen Zweig der Kunst hier im Lande zu erregen und ihm förderlich zu sein, wurden unter der trefflichen Leitung Moscheles' deutsche Chöre, meist Vaterlandslieder, die in den deutschen Liedertafeln gebräuchlich, von Liebhabern gesungen, wobei selbst Staudigl unterstützte. Der lebhafteste Beifall wurde dem Ganzen gezollt. Staudigl sang verschiedene Male auch Duetten mit dem Hrn. Sohne des Gesandten, welcher auch den Chor mit seiner schönen Tenorstimme anführte. Der Glanz der Gesellschaft und Umgebung in den prächtigen Sälen, voll der schönsten Kunstwerke von den berühmtesten Meistern, die Jovialität des hohen Gastgebers, eines Mannes voll tiefer Einsichten und Erfahrungen in Kunst und Wissenschaft, gab dem Ganzen einen Aufschwung von Freude und Kunstgenuß, wie man ihn hier selten in der hohen Aristokratie findet. Der Enthusiasmus für den deutschen Chorgesang zeigte sich sehr lebhaft, und wir haben Grund, von diesen Festen die reichsten Früchte für die Zukunft zu erwarten. Möchten doch alle vielvermögende hochgestellte Männer eben so vielen Eifer zeigen, der Kunst und dem Kunstsinne förderlich zu sein. —

E. A. P.

Feuilleton.

*** Zu dem Knaben mit dem 3stimmigen Kehlkopfe, von dem zuerst die Gaßner'sche Zeitschrift berichtete, kommt jetzt ein anderes Wunder: eine singende Maus, über die im Morning Chronicle geschrieben wird; der Besitzer ist in London und läßt sie da sehen und hören. —

*** Die Rheinischen Componisten zeigen viel Thätigkeit für die Oper. In Darmstadt soll ehestens wiederum eine neue Oper eines jungen Componisten Spamer in Scene gehen; sie heißt Libussa. —

*** Die Musik zur Medea des Euripides von Taubert soll viele schöne Nummern enthalten; man hofft sie später auch in Berlin zu hören. — Die Antigone wurde vor Kurzem in Mannheim gegeben. —

*** Die Clavierspielerin Fräul. Amalie Rieffel macht von ihrer Vaterstadt Flensburg aus jetzt eine größere Reise nach Schweden und Norwegen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu ein Beiblatt von Joh. André in Offenbach.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 19. Den 4. September 1843.

Die wunderliche Fugensammlung. — Compositionen für mehrst. Gesang. — Curiosa. — Entgegnung. —

Vor Zeiten suchte man ein Verdienst darin, mit derlei Calculationen sich den Kopf zu zerbrechen; die Welt ist doch klüger geworden.

Beethoven's Studien.

Die wunderliche Fugensammlung oder der musikalische Goldmacher.

Eine literarisch-musikalische Kuriosität ist die in meinem Besitz befindliche: „Atalanta fugiens,*)" Oppenheim, 1618, 211 Seiten in Quart. Ihr Verfasser, Michael Maier, war K. K. Leibarzt und lebte, wie aus der Dedication erhellt, in Frankfurt am Main den Wissenschaften, namentlich auch der Philosophie, das heißt, wie damals so oft, der Alchemie. Das Büchlein hat funfzig für jene Zeit nette Kupferstiche, welche einen mystisch-alchemistischen Gedanken, z. B.

Naturam natura docet, debellet ut ignem —

oder

Sol indiget luna, ut gallus gallina —

versinnlichen, und dieser Gedanke selbst ist dann nur noch mystisch-alchemistischer in einem „Epigramma" verfolgt oder ausgeführt, das nebenbei in gereimten, für jene Zeit nicht ganz schlechten Versen ziemlich treu in's Deutsche übertragen und künstlich in Musik gesetzt ist. Jedes solches „Epigramm" ist nämlich ein Axiom oder Problem für den Meister oder Schüler der Alchemie. Der Erstere erhielt ein Axiom, der Andere ein Problem und Jeder ein Nichts, denn den möchte ich sehen, der diesem gelehrten Mischmasch einen vernünftigen Gedanken abgewinnen kann. Wir wollen z. B. ein solches „Emblema", das XXIV., wählen. Es stellt in einem saubern Kupferstiche dar:

„Regem lupus voravit et vitae crematus reddidit.
(Der Wolf den König gefressen hat, und wie er verbrannt, wieder gegeben.)" —

Das Bild ist allerliebst; der Wolf frißt (Vordergrund) einen König; seitwärts, im Mittelgrunde, wird er verbrannt und der König kommt kräftig und wohlgemuth aus den Flammen. Im Hintergrunde fließt der Main und es zeigt sich in heiterer Beleuchtung die Stadt Frankfurt. Das „Epigramma" lehrt nun, daß man den vielgefräßigen Wolf fangen und ihm „des Königs Leib vorwerfen, dann aber den Wolf auf den Scheiterhaufen legen möge, damit Vulkan denselben anzünden und die Bestie in Asche verwandle". Dies thue öfters, so wird der König vom Tod wieder auferstehn

„Und mit einem Löwen Herz stolz und frech hereiner gehn".
(Illud agas iterum atque iterum sic morte resurget
Rexque Leonino corde superbus erit.)

Jedoch der Verfasser hat nicht allein für das Auge und den gläubigen Sinn seiner Leser gesorgt, sondern er muß auch ein für seiner Zeit tüchtiger Musiker gewesen sein, denn jedes solches „Epigramma" bildet eine sogenannte dreistimmige Fuge, daher der Name
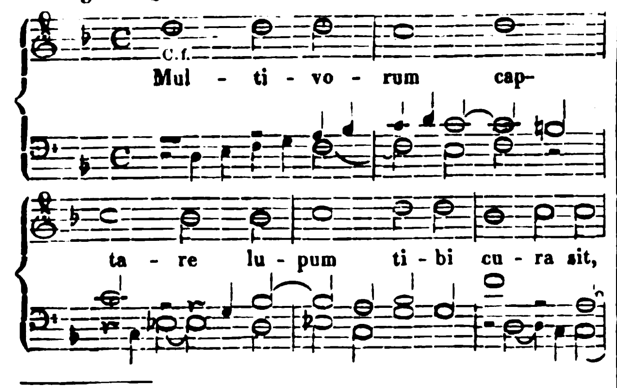
*) Der vollständige Titel dieses ganz absonderlichen Buches mag für Bibliographen hier eine Stelle finden: Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica, accommodata partim oculis et intellectui, figuris cupro incisis, adjectisque sententiis, Epigrammatis et notis, partim auribus et recreationi animi plus minus 50 fugis Musicalibus trium vocum, quavum duae ad unam simplicem melodiam distichis canendis peraptam, correspondeant, non absque singulari jucunditate videnda, legenda, meditanda, intelligenda, dijudicanda, canenda et audienda: Authore Michaele Majero, Imperial. Consistorii Comite, Med. D. Eq. ex etc. Oppenheimii, ex typographia Hieronymi Gallivi, sumptibus Joh. Theodori de Bry. MDCXVIII. Diese Worte nehmen die Mitte des Titelblattes ein und sind mit einem saubern Kupferstich rings herum eingefaßt, die Venus, Arethusa, Atalanta, Hespertusa, den Hercules u. a. Götter und Halbgötter in Action darstellend.
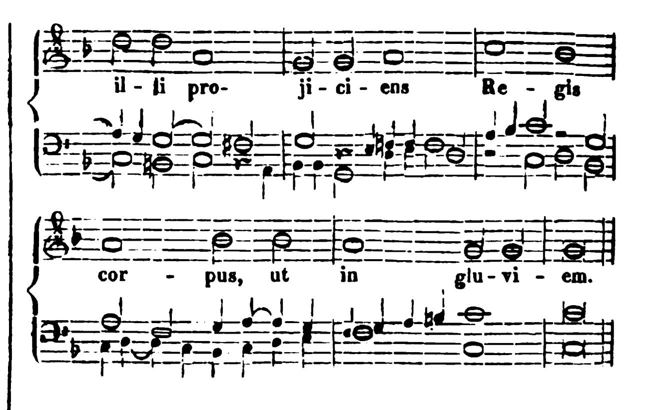
„Atalanta fugiens". Vermuthlich ist also das Ganze auf Mehrere berechnet gewesen, die den Stein der Weisen gemeinschaftlich gesucht haben und sich also gleichsam vor und bei dem Beginne eines Experimentes, dem der kanonisch ausgeführte musikalische Satz als Problem diente, mit dem Gesange einweihen oder stärken konnten. Indessen ist in jedem solchen „Epigramm", wie gesagt, so wenig Sinn zu finden, daß nun hinter einem jeden ein großer „Discursus", ein Commentar folgt, der es erläutern soll, jedoch gerade wieder so räthselhaft und dunkel bleibt, daß Keiner, der dies liest, etwa denken darf, dadurch zur Kunst des Goldmachens zu gelangen, das wir sonst sicher für uns selbst behalten hätten. Die kuriose, damals gewiß theure Schrift beweist nur Eines: daß es damals viel Freunde der Alchemie gegeben haben muß, welche zugleich taktfeste Sänger waren. Wie wenig könnte jetzt eine Notenhandlung daran denken, so eine Fugensammlung zu veranstalten! Doch wie die funfzig Fugen beschaffen sind? dieß wünschten wohl die meisten Leser dieser Zeilen zu erfahren, und unsere Antwort lautet: es sind kleine, niedliche, wunderliche, oft herbe, fast unsangbare Tonstücke, sämmtlich über einem und demselben Cantus firmus gebaut, nicht im Entferntesten mit den Fugen eines Bach und Händel verwandt, — mit einem Worte: es sind lauter zweistimmige Canons in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte u.s.w.*) einem feststehenden Gesange beigefügt. Möge man sich selbst von dem Gehalte dieser canonischen Fugen überzeugen. Ich theile die 24ste derselben, zwar zusammengedrängt, jedoch vollständig untenstehend mit, und bemerke nur, daß sie dem oben beschriebenen Bilde zugehört.

Zu was ist nicht alles die Tonkunst angewandt worden! Wunderliche Unterhaltung, bei Retorten, Schmelztiegeln, glühender Hitze derartige Gesänge anzustimmen, um den Stein der Weisen aufzufinden! —

C. F. Becker.

Fuga in Quinta infrà.





*) Daß jeder Canon noch in dem 17. Jahrhundert eine Fuge genannt wurde, habe ich in einem geschichtlichen Aufsatz in diesen Bl. (Bd. 12., Nr. 47 u. 48.) bewiesen.

Compositionen für mehrstimmigen Gesang.

Richard de Cuvry, Sechs Lieder für Sopr., Alt, Tenor u. Baß. — Op. 3. Heft 1. — Pr. ¼ Thlr. — Berlin, bei Bote u. Bock. –

Sichrer als die Opuszahl verrathen die Noten einen angehenden Componisten, der in diesen einfachen Liedern vor das Publicum tritt. Sie sind nicht harmlos genug, um ihnen in gleicher Weise zu begegnen. Man sieht namentlich aus der Führung des Basses, daß sich der Componist hat überbieten wollen, und so kommen denn hier und da kleine Unbeholfenheiten und Härten zum Vorscheine, die es wünschen lassen, er hätte nicht mehr geben wollen als er eben konnte. Hinsichtlich der rhythmischen Behandlung hätte er dagegen minder ängstlich noch einen Schritt tiefer gehen können, er hätte immer noch Grund behalten. Da uns nur mit dem ersten Hefte 3 Lieder vorliegen, so würde es voreilig sein, aus ihnen über das betreffende Talent zu urtheilen, um so weniger, als die gewählten Texte, Nr. 1. „Liebesfrühling", Nr. 2. „Frühlingslied" (beide vom Hoffmann von Fallersleben) und Nr. 3. „der Abend" nicht unbedingt zur Originalität herausfordern. Für den Chorgesang eignen sich diese Lieder übrigens wegen der zuweilen sehr hohen Lage des Basses (an einigen Stellen sogar im *pp*.) weniger als für den Sologesang, wobei natürlich ein discreter Sänger nöthig ist. —

W. H. Rieffel, Sechs Gesänge für den vierstimmigen Männerchor. — Partit. ohne Text ½ Thlr. Stimmen ¼ Thlr. — Hamburg und Leipzig, bei Schuberth u. Comp. —

Gleiches Lob wie die früher in diesen Blättern besprochenen religiösen Gesänge für 4 Männerstimmen verdienen auch diese Lieder, die jene Frische der Jugend bekunden, die, wie wir vermuthen, der Componist als bejahrter Mann sich bewahrt. Schon die Wahl der Texte spricht dafür. Neben einer Dithyrambe, einem deutschen Weinliede, einem rüstigen Jägerliede und einem „zur Aufmunterung" giebt er ein Waldlied und ein Vaterlandslied, von denen die drei erstgenannten sich vor den übrigen durch oben erwähnte Eigenschaften geltend machen. Mehr Lieder als Gesänge sind sie fast sämmtlich leicht ausführbar und werden um so eher ein Publicum finden. —

Heinrich Enkhausen, Religiöse Gesänge für 4 Männerstimmen. — Heft 1. Op. 59. 16 gGr. Heft 2. Op. 61. 14 gGr. — Hannover, bei Adolph Nagel. —

Jedes der beiden Hefte enthält einen größern ausgeführten Gesang und einen vierstimmig gesetzten Choral. Das Hosianna nach Math. 21, 9. im ersten Hefte und die Motette: „Ist Gott für uns, wer mag ꝛc." im zweiten zeichnen sich, beide im reinen vierstimmigen Satze geschrieben, durch Abrundung der Form im Ganzen, durch wirksame Anordnung im Einzelnen und durch fließende Stimmenführung aus; Vorzüge, die für den Mangel an Erfindung entschädigen, der bei schon oft gebrauchten Gängen und namentlich bei jenen Imitationen hervortritt, zu welchen nur Figuren in durchgehenden Noten als Motiven benutzt sind. Mehr ist dies in dem Hosianna als in der Motette der Fall, wie denn auch in dieser sich des Componisten Gewandtheit noch mehr offenbart als in dem Hosianna, das wir gleichwohl jener in Bezug auf oben erwähnte Vorzüge keineswegs unterordnen mögen. Die Choräle: „Zu Dir, o Vater aller Güte" und „Meinen Jesum laß ich nicht" offenbaren nicht minder den geübten Componisten in diesem Fache. —

Dr. Fr. Schneider, Harzlieder für vier Männerstimmen. — Op. 99. 14te Sammlung der Gesänge für Männerstimmen. — Pr. 1 Thlr. — Dessau, bei Karl Aue. —

Was der geehrte Componist in diesem Zweige der Composition geleistet, ist bekannt und bereits ein theures Eigenthum wohl aller deutschen Liedertafeln geworden, auch diese Lieder, die in Nr. 5. „Liedertaflerexamen" und Nr. 6. „Lied für reisende Liedertafler" geradezu für sie bestimmt sind, müssen es werden. Das erste wie das fünfte, ein humoristisches Lied, sind beide für einen Solo-Baß mit Begleitung geschrieben. Außer den erwähnten enthält das Heft noch das bekannte Alplied von Krummacher: „Auf hoher Alp ꝛc.", ein frisches Frühlingslied und ein gar heitres, scherzhaftes: „Wer nicht liebt". —

J. B.

Curiosa

aus dem Tagebuche des alten Cantors.

4.

„Unsere Zeit, unsere Zeit" — reimt sich nichts besser darauf als: „unsre Leit, unsre Leit" — und die: „unsre Leit" sprechen auch am meisten von „unsre Zeit". Ich wollte, das Wort würde mit einem Ordensbande versehen, damit es binnen 9 Monden in Mißcredit käme — dann gäb's vielleicht eine neue, bessere Geburt zum Gebrauch des Journalismus. — Bald ist „unsre Zeit" die abgestorbene, blasirte, nichtsnutzige, ausgebrannte, gottlose, das Ende der Zeiten — und dann wieder die emporschwellende, schwebende, keimende, aller zukünftigen Herrlichkeit schwangere. Wer sein Weib liebt, der schwatzt nicht von ihr: wer die Zeit patriotisch im Busen trägt, oder auch als zürnender (doch liebender?) Vater bessern möchte, der thut und handelt, und sagt's nicht den Leuten auf der Gasse. — Rechnet einmal gelegentlich aus, wenn ihr könnt, ob unsere Zeit an Masse mehr Schlechtigkeit oder Gutheit hat als die letzten 12 Jahrhundertchen. Gut und Bös, Groß und Klein, Hungrig und Satt, Genie und Handlanger, Musikus und Quinkelirer — die sind aller Zeiten auf Gottes Erdboden, mein' ich, von Adam her so gleichmäßig vertheilt gewesen wie rouge et noir auf dem Roulett. Mit dem Rechnen kommt nichts heraus! — Sagt Einer: die Zeit, wo am deutschen Lichthimmel so viel Himmelslichter zugleich brannten, wie Friedrich, Klopstock, Bach und Göthe der junge — die Zeit sei vorbei — nun ja, leider ist's wahr! Aber was ist damit gesagt? Daß ihr fragen, zusehen und jammern sollt? Ei so wollt' ich, daß euch der große Director über die Glatze käme und jedem die goldne, mannhafte, englische Maxima an den Kopf bläute: I am little, but I am I. —

5.

Sei nicht allzugerecht und sei nicht allzuweise, spricht Sirach — und er sagt's auch uns, insonderheit den Weisen. — Man erzählt sich viel vom Geiste in der Musik. Gut. 's ist besser, als allein vom sinnlichen Leibe sprechen. Aber ist der Geist nun Alles? — oder deutlicher: ist er überall bestimmbar, erkennbar, faßbar? — Ich hatte 'mal einen abscheulichen Satz

entdeckt, der mir Zahnweh machte, nämlich in meines lieben Beethoven's unvergleichlicher Sonate, Op. 101., den Canon S. 6; den konnte ich nicht verdauen und betrübte mich, daß ein solcher Geist so unklar abirren konnte. Und es ward mir kraft des Geistes demonstriret: das sei der Geist, der drinne sei, und der sei schön, item richtig, item künstlerisch. — Nun frage ich: zeige mir den Geist, aber nicht per ambages wie Hegel, sondern an und für diese Stelle. Der Canon sei an der Stelle — wer beweist's? Er entspreche dem Ganzen — wer zeigt es? Es würze ihn der Widerspruch, die Härte und Haarigkeit sei sein Wesen — wer sagt mir, warum? — Du weißt nicht von wannen er kommt, wohin er fährt — und wir wissen alle so wenig! — Und darum: sei nicht allzu gerecht und allzu weise! —

Keppschloß bei Dresden,
4ten Sept. 1843.

In Nr. 43. des 18ten Bandes dieser Zeitschrift, wünscht deren Dresdener Referent eine Erklärung der Hauptidee zu meiner Sinfonia epica. Gern will ich seinem Wunsche genügen; doch sei mir vergönnt, vorher einige Irrthümer desselben zu berichtigen.

Der Verfasser der Sinfonia epica ist kein russischer Dreißiger, sondern ein sächsischer Sechziger; ist königl. sächs. geheimer Leg.-Rath; wohnt auf dem Keppschloß bei Dresden, und denkt an keine Bildungsreise nach Italien, sondern: an das auflösende Grab, wo seine wissenschaftlichen Werke, Gedichte und Compositionen mit ihm in Frieden ruhen und ihrer Verklärung entgegenschlummern werden.

Der gedachte Referent ließ sich leider von des Schwarzborns Blüthen zu einem ungünstigen Vorurtheil gegen meine Sinfonia epica verleiten: „er hörte im Großen Garten eine Ouverture, die ihm schwarzes Blut machte, womit er zur Anhörung meiner Sinfonia epica nachher in's Theater kam, wo er ein Werk desselben Componisten zu hören fürchtete." Hätte er sich besser nach dem Verfasser der Ouverture erkundigt, so hätte er dem Verfasser der Sinfonia epica weniger Unrecht gethan, denn dem ist jene Ouverture ganz fremd. — Was er nun mit solcher vorgefaßter Meinung über diese Symphonie sagt, ist mit schwarzem Blute hingeschrieben, ohne der Sache auf den Grund zu gehen. Referent irrt sich, wenn er das Finale in D-Dur hört, was in C-Dur spielt; er irrt sich, wenn er russische Bilder gewahrt, wo thüringer stehen; er irrt sich, wenn er Berlioz' Copie findet, da ich in meinem Leben nichts von dem Manne gehört noch gesehen habe! — Aber — daß des Trommelns zuviel war und die Trompete unrein blies — darin hat er sich nicht geirrt, sondern ich hatte mich im Hallen des Theaters geirrt, wo die für den Saal gesetzte Symphonie aufgeführt wurde, weshalb ich Trommeln und Triangel nachschrieb. In Karlsbad, wo ich sie wieder wegstrich, fand sie ungetheilten Beifall.

Das, als Berichtigung; und nun die verlangte Erklärung.

In Thüringen geboren, stand die Tonkunst bei meiner Taufe Gevatter, und folgte mir durch ein bewegtes Leben bis auf die Weinberge des Keppschlosses. Meine Verhältnisse gestatteten nicht, den Lehren nachzugrübeln, die sie mir fortwährend — in Gestalt eines Bach's, Forkel's, Bierling's, Romberg's, Ries', Arnold, und nun im Wesen meines Freundes Dotzauer — zugerufen; aber stets hab' ich sie aufmerksam angehört und ihre Muster zu begreifen gesucht. Vor längerer Zeit schrieb ich sechs noch nicht sämmtlich erschienene Quartette, die stets beifällige Aufnahme fanden; und jetzt — nachdem ich eine Reihe Gedichte und andere Schriften geliefert — kam mir der Gedanke: eine Reihe Symphonieen zu componiren.

Die Zeit — die alle Geister verkörpert, und alle Körper vergeistet — knüpfte meinen Gedanken an die Geschichte Thüringens und nannte die Schöpfung:

Das Königreich Thüringen; Tongemälde in sechs Symphonieen.

Die Perioden dieser Geschichte gaben jeder der sechs Symphonieen einen ganz eigenthümlichen Charakter.

1ster Theil. Gründung des Königreichs Thüringen.

1ster Zeitraum. Einwanderung der von den Saxen verdrängten (Gothen, Thürigoten, Theuern-Gothen) Thüringer; Verbreitung der Slaven, Besitznahme der Gauen: Sinfonia romantica.

2ter Zeitraum. Der Thüringer patriarchalisches Leben, Treu und Glaube, Einfalt und Biedersinn: Sinfonia lirica.

3ter Zeitraum. Thüringens Glanzperiode; ein kräftiges Königsthum, voll siegreicher Helden und gemüthlicher Sänger: Sinfonia epica.

2ter Theil. Thüringens Verfall. Sinfonia comica, Sinfonia seriosa, Sinfonia tragica.

Die ersten drei Symphonieen sind bereits gehört worden: Von der Sinfonia romantica kennt das Hartung'sche Musikchor die Wirkung; von der Sinf. lirica das Karlsbader, und von der Sinf. epica? — der Dresdener Referent dieser Zeitschrift ist nicht der Einzige, der darüber gesprochen hat; ich habe hier und da Wohlwollendes darüber gelesen. —

Freih. von Trautvetter.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 4.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

September. № 4. 1843.

Bei **Fried. Schultheß** in Zürich sind so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Sammlung
zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder
für Gymnasien und höhere Bürgerschulen
von **W. Krauskopf**.

1s Heft, drei- und vierstimmige Lieder enthaltend, quer 8. broch. Preis 28 Xr. od. 7 gGr.
2s Heft, drei- und vierstimmige Lieder enthaltend. Preis 28 Xr. od. 7 gGr.
3s Heft, zweistimmige Lieder f. Primairschulen enthaltend. Preis 16 Xr. od. 4 gGr.

Handbuch
beim Unterricht im Gesange
für Lehrer und Lernende
von
W. Krauskopf.
8. broch. 36 Xr. oder 9 gGr.

So eben ist in unserm Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Carulli, Vollst. Guitarrschule. Neue Ausgabe mit Schuberth's musical. Fremdwörterbuch als Prämie . . . . 1 Thlr.
Chopin, Fr., Tarantelle. Op. 43. arr. f. Piano u. Violine concertant von C. Lipinsky . 16 gGr.
Hartmann, S. P. E., (Preis-Componist) 6 Tonstücke f. Piano. Op. 37. . . . 18 gGr.
Krebs, C., Fantasie über Thema's aus Linda von Chamounix für Pianoforte . . . 1 Thlr.
———, Miniaturlieder mit leichter Pianofortebegleitung. Heft 2. . . . . 12 gGr.
Leonhard, S. E., (Preis-Componist) Trio f. Pfte., Violine und Violoncelle. Op. 12. 2 Thlr. 6 gGr.
Liszt, Fr., Petite Valse favorite p. Piano. 8 gGr.
Schmitt, S., Erster Lehrmeister f. Pianoforte. 2r Cursus. Heft 1. 16 gGr. Heft 2. 18 gGr. 1 Thlr. 10 gGr.
Soussmann, H., Pract. Flötenschule. Heft 1. 18 gGr. Heft 2. 1 Thlr. 4 gGr.
Spohr, Sonate concertante p. Piano ou Harpe et Violoncelle. Op. 115. . . . . . . 2 Thlr.
Willmers, R., Fantasie über Thema's aus den Puritanern f. Piano. Op. 10. . . 1 Thlr.
———, Nocturne mélodique f. Pfte. Op. 12. 8 gGr.

Schuberth & C. in Hamburg u. Leipzig.

Neue Musikalien.
Verlag und Eigenthum
von *Joh. Peter Spehr* in Braunschweig.

Alard, Delphin, 10 Etudes pour Violon avec Acc. de second Viol. ad libit. Op. 10. Cah. 1. 25 Ngr.
———, Fantaisie pour Violon avec Acc. de Piano, sur les Thêmes: Anna Bolena. Op. 11. 1 Thlr. 5 Ngr.
Czerny, C., Melodie sentimentale et Cadenze agitée, pour le Piano. Op. 688. . . 10 Ngr.
Moscheles, Ign., Ballade pour le Piano. 12½ Ngr.
Sängerhalle, Die deutsche. Sammlung original. Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.
(Fortsetzung.)
No. 11. *Banck, C.,* Um Mitternacht . 7½ Ngr.
„ 12. *Benedict, J.,* Frühlingsklage . 7½ Ngr.
„ 13. *Curschmann, Fr.,* Die Rose. *Schumann, Rob.,* Volksliedchen v. Rückert . . . . 5 Ngr.
„ 14. *Truhn, Hieron.,* Lied: „Ach ich denke" 5 Ngr.
„ 15. *Kreutzer, Conr.,* Jägerlust und Jägerlied. 2 Lieder. . . . . . . 7½ Ngr.
„ 16. *Spontini,* Die Blumen . . . 10 Ngr.
„ 17. *Spohr, L.,* Unterwegs . . . 5 Ngr.
„ 18. *Rastrelli, J.,* Der Wanderer . 10 Ngr.
Thalberg, Sign., Nocturno pour le Piano. 10 Ngr.

Veit, W. H., Rhapsodie pour le Piano. Op. 10. . . . . 10 Ngr.

Vor vielen Jahren erschienen in unserm Verlag:

Die beliebtesten Arien und Duette aus dem

Liebestrank, *Elisire d'amore,*

von *Donizetti*,

und vor mehreren Monaten:

Der vollständige Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Pr. 4 Thlr.

Berlin, Juni 1843.

***Schlesinger*'sche Buch- u. Musikhdlg.**

Im Verlage der ***Holle*'schen Buch-, Kunst- u. Musikalien-Handlung in Wolfenbüttel** ist erschienen und durch alle solide Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen:

Sammlung der beliebtesten Ouverturen für das Pianoforte zu 4 Händen.

Preis à 6 gGr.

No. 2. Auber z. Gustav.
„ 3. — — z. Stumme von Portici.
„ 7. Bellini z. Pirat.
„ 8. — — z. Montecchi u. Capuleti.
„ 9. — — z. Norma.
„ 10. — — z. Somnambula.
„ 11. — — z. Straniera.
„ 12. Boieldieu z. Calif von Bagdad.
„ 13. — — z. Johann von Paris.
„ 14. — — z. Weisse Dame.
„ 15. Herold z. Zampa.
„ 16. Mozart z. Don Juan.
„ 17. — — z. Cosi fan Tutti.
„ 18. — — z. Entführung.
„ 19. — — z. Figaros Hochzeit.
„ 20. — — z. Idomeneo.
„ 21. — — Schauspieldirector.
„ 22. — — z. Titus.
„ 23. — — z. Zauberflöte.
„ 24. Rossini z. Die diebische Elster.
„ 25. — — z. Barbier von Sevilla.
„ 26. — — z. Tancred.
„ 27. Spontini z. Cortez.
„ 28. — — z. Vestalin.

Diese Ausgabe zeichnet sich sowohl durch elegante Ausstattung, als äusserst billigen Preis vor allen übrigen bis jetzt erschienenen sehr vortheilhaft aus. Niemand ist zur Abnahme der ganzen Sammlung verbunden, sondern es werden alle Nummern auch einzeln abgegeben.

Von Seiten der hochlöblichen Regierungen wird auf Verlangen Eines Hohen Cultus-Ministerii auf folgende Schrift ganz besonders aufmerksam gemacht:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende &c., sowie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels, herausgegeben vom Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und neun Figuren-Tafeln.

☞ Subscriptionspreis **Ein Thaler.**

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

„Wenn ein Mendelssohn-Bartholdy in einem Briefe an den Verf., der mir vorliegt, schreibt, daß er „das Buch mit großem Interesse und mit wahrer Belehrung gelesen", und dem Verf. dankt, daß er mit so viel Sorgfalt, Deutlichkeit und Vollständigkeit einen so wichtigen Gegenstand allgemein zugänglich gemacht habe; wenn der Veteran Dr. Rebs im theolog. Literatur-Blatt zur Allgemeinen Kirchenzeitung sagt, daß er dem fraglichen Werke hinsichtlich seiner wesentlichsten Brauchbarkeit und Nützlichkeit ein anderes an die Seite stellen zu können nicht vermöchte; wenn in der von Hentschel redigirten „Euterpe" die Herren F. Wilke und C. T. Seiffert, und in dem Baden'schen Volksschulblatte der bekannte Organist Vierling das Buch gleichfalls günstig beurtheilt haben; wenn die Breslauer Orgelspielmeister Hesse und Köhler die Arbeit schon vor dem Drucke kennen lernten und anpriesen; wenn endlich die Kenner der Sache, die Seminar-Musiklehrer Richter und Schnabel, das Buch ihren Seminar-Zöglingen, denen immer nur gediegene Sachen anempfohlen werden dürfen, in die Hände derselben zu bringen bemüht waren; wenn — meine ich — solche Prinzipal-Stimmen für das Werk reden: so bedarf es von meiner Seite keines empfehlenden Wortes, sondern nur „der Hinweisung auf die Schrift" — sagt der als pädagogischer Schriftsteller so rühmlich bekannte Hr. Oberlehrer Scholz in seiner Schlesischen Schullehrer-Zeitung 1843. Nr. 16. —

☞ Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen auf dieses, jedem Organisten unentbehrliche, Handbuch an.

GROSSE MUSIKALIEN-AUCTION in Leipzig.

Das Verzeichniss der von Herrn Musikdirector und Organist ***A. Pohlenz*** hinterlassenen ansehnlichen Sammlung von Musikalien und Büchern, welche vom **2 — 10.** Octbr. d. J. versteigert werden, ist so eben erschienon.

Leipzig, d. 14. Aug. 1843.

C. E. Schmidt, verpfl. Univ. Proclam.

Berichtigung. Im vor. Intell.bl. Nr. 3. in dem offenen Briefe an Hrn. Ad. 1ste Sp. muß es heißen:

Zeile 9 statt was: weshalb.
„ 22 „ berichten: berichtigen.
„ 37 „ Lieder: Lied.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 20. Den 7. September 1843.

Gallerie ausgezeichneter deutscher Sänger und Sängerinnen: Pischek. —

Wenige Sänger können es jenem erhabenen Vogel gleich thun, der allezeit in den Lüften fliegt und niemals die Erde berührt.

Lalla Rukh von Th. Moore.

Gallerie ausgezeichneter deutscher Sänger und Sängerinnen. *)

2.

Pischek.

Bei diesem Sänger, der jetzt allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht, hieß es auch „aide toi et Dieu t'aidera". Denn ohne jenes Knospentreiben von innen heraus, ohne den unermüdlichen Kampf mit widerstrebenden Verhältnissen würde wahrscheinlich sein schönes Pfund im unscheinbarsten Dunkel geblieben sein.

Johann Babtist Pischek wurde am 14ten October 1814 in Mscheno, einem kleinen Landstädtchen in Böhmen etwa 6 Meilen von Prag, geboren. Sein Vater, Landwirthschafts-Besitzer und zugleich Ortsvorsteher, ward zuerst auf des Knaben Musiksinn aufmerksam, als er, kaum 4 Jahr alt, ein böhmisches Volkslied auf den Tasten des Claviers zum Erstaunen aller Anwesenden glücklich auffand. Ein solches Ereigniß würde in einer deutschen Handelskammer Aufsehen erregt haben, um wie viel mehr in einem Lande, dessen Bewohner gleich den Italienern geborne Musiker sind. So wurde der kleine Mann dem Schulmeister loci übergeben, der ihn auch sogleich in die geheimsten Mysterien seiner Kunst einweihte, und schon im 6ten Jahre spielte sein Zögling die beliebtesten Walzer und Ländler in so strengem Tacte, daß bei häuslichen Festen ohne Anstoß darnach getanzt werden konnte. Noch jetzt spricht Pischek mit Vergnügen davon, und behauptet, daß darin der erste Keim seiner musikalischen Ausbildung gelegen habe. Schulunterricht genoß er in böhmischer Sprache, und deutsch lernte er erst in seinem 10ten Jahre, und zwar wie der Deutsche französisch und englisch lernt, mühevoll und ohne Praxis. Um diese Zeit entwickelte sich auch seine sonore Altstimme, und er machte auch hier unter seines Schulmeisters Leitung so schnelle Fortschritte, daß er an Sonn- und Feiertagen im Stande war, alle Soli und Arien der Messen zu singen, die in der kleinen Kirche zu Mscheno aufgeführt wurden. Zum Studiren bestimmt, brachte der junge Babtist 4 Jahre in Böhmisch-Leippa zu, wo er, in's lateinische Gymnasium aufgenommen, als bester Schüler nicht allein das Prämium erhielt, sondern auch als Kirchen-Vocalist vom Unterrichtgelde dispensirt war. Am Gymnasium zu Prag betrieb er die classischen Sprachen, Geographie und Mathematik am eifrigsten, und hörte in seinem 18ten Jahre auf der Universität selbst Logik und Philosophie. Daß unter solchen Studien seine Neigung zur Musik nicht erkaltete, bewies, daß er als 1ster Altist in der St. Jacobs-, und als Orgelspieler in der Piaristen-Kirche *) unausgesetzt wirkte. „Zwischen meinem 17ten und 18ten Jahre," sagt Pischek, „habe ich mutirt, und war während dieser Zeit, ohne jemals etwas über die Behandlung der Stimme gehört oder gelesen zu haben, gleichsam von einem innern Instinct getrieben, so vorsichtig mit meiner Kehle, daß ich mich allen anstrengenden Singens enthielt." Gewiß ein sehr zu beachtendes Factum für alle Sänger. Während der Mutation, um wenigstens nicht müßig zu sein, spielte unser Vocalist die Orgel, oder auch schlug er die Pauken mit großer Begeisterung.

Als er in dieser Periode seine Eltern besuchte, und sich während einer Kirchenfeier (man führte das Mozart'sche Requiem auf) gerade auf dem Chore befand, fügte es sich, daß

*) Vgl. Bd. XVIII. Nr. 44.

*) Piaristen oder Piaren sind Lehr- oder Schulmönche. Sie bildeten von Anfang des 17ten Jahrhunderts einen geistlichen Orden, der sich Patres scholarum piarum, d. i. Väter frommer Schulen, nennt, und die Jugend in Volksschulen rc. unentgeltlich unterrichtet.

zum Tuba mirum der 1ste Bassist fehlte. In solcher Verwirrung und Verlegenheit erbot sich der junge Pischek, wie von einem dunkeln Vorgefühl geleitet, die Arie a vista zu singen, und entwickelte auch während derselben eine solche immense Baßstimme, daß alle Anwesenden, und am meisten er selbst darüber erstaunten. Von dieser Stunde an begann für ihn wieder ein Dasein con amore, denn er konnte ja wieder singen, und es verging nun kein Tag mehr, wo nicht der junge Studiosus in der Kirche, in Concerten oder Akademien sang, an der Orgel oder am Pianoforte erschien. Sein innerer Trieb zu musiciren machte ihn überall nützlich. Heute spielte er ein Concert-Offertorium auf der Orgel, morgen sang er in einer Cherubini'schen Messe eine Baß-Arie zum Graduale, dann trug er eine italienische Canzonetta, oder reizende Polka's vor, oder sang böhmische Nationallieder zur Guitarre. Es war kein Wunder, daß man in der ganzen Gegend von dem musikalischen Juristen sprach.

Mit Jedermann freundlich und verträglich hatte er nur eine Feindin, nämlich seine Casse, denn diese erlaubte ihm nicht, nach Herzenslust alle Privatconcerte und Opern zu besuchen, weshalb er bald Wege fand, sich ohne legitimen Eingang den Genuß fremder Virtuosen und Sänger zu verschaffen. Mit Hummel, der damals Concerte in Prag gab und den jungen Menschen hinter einer Baßgeige versteckt fand, hatte er einen humoristischen, nicht sehr feinen Auftritt.

Unter solchen Auspicien, zwischen den trockenen Geschäften des Canzleitisches und hochbegeisterter Sängerfreiheit, unter den Kämpfen mit Pflicht und Neigung, schlug endlich die Stunde, die in ihm die erste Idee erzeugte, zum Theater zu gehen. Doch ich lasse hier den Sänger selbst erzählen, was er mir in einer traulichen Stunde mittheilte, so weit mir nämlich mein Gedächtniß treu geblieben ist: „Es war an einem Sonntage, (ich glaube am 3ten Mai 1834, als ich zum erstenmal Rossini's Barbier von Sevilla hörte. Stöger, früher Director des Josephstädter Theaters, hatte nun das Prager Theater gepachtet und gab am 1sten Mai seine erste Vorstellung. Pöckh, damals in der Blüthe, hatte kaum seine erste Arie geendet, als ich mich wie vom Blitz getroffen fühlte. Innerlich aufgeregt wie noch nie, wartete ich das Ende der Vorstellung gar nicht ab, lief noch an demselben Abend zu dem Musikalienhändler Marco Berra, bat um die Arie des Figaro, und setzte mich mit glühendem Kopfe an mein Clavier. Ich spielte die Nacht durch — der Tag brach durch mein Fenster, und auch in meinem Herzen ward es Licht. Ich konnte die Zeit nicht erwarten, die Arie schon in aller Frühe meinen Bekannten vorzusingen, und zwar auswendig mit italienischem Texte, den ich dem deutschen vorzog. Ich galt für einen Hexenmeister. Von nun aber schwand die Lust zu trocknen Studien, und nur Gesang, nur Gesang war mein Princip, war mein Leben. Dazu gesellte sich die erste Liebe, — ich konnte meinem vollen Herzen nur durch Töne Luft machen. Es war mir, als sei Liebe und Tonkunst eines und dasselbe, und das Geheimniß der Töne, diese allgemeine Weltsprache, wurde mir plötzlich klar." Dennoch absolvirte Pischek sein zweites Universitätsjahr ehrenvoll, und studirte neben Philosophie und Physik, Opern, Arien und Lieder aller Genre's.

Ohne Wissen seiner Eltern besuchte er im Jahre darauf den Capellmeister Triebensee, den ersten Lehrer der Henriette Sonntag, und sang ihm die Arie des Tristan aus Jessonda vor. Ueberrascht führte ihn dieser zu Stöger, der ihm auch sogleich einen 5jährigen Contract antrug; „und nun" spricht Pischek, „fangen die Freuden und Leiden meines verhängnißvollen Künstlerlebens an." Ich lasse ihn der Frische des Colorits wegen lieber wieder selbst reden: „Ueber meinen Entschluß — Comödiant — zu werden, war meine gute Mutter außer sich, denn bei uns auf dem Lande ist dramatischer Künstler und Pickelhäring so ziemlich eines und dasselbe. Mein Vater, von aufgeklärtiren Begriffen, gab es zu, Mutter wurde überstimmt, und somit schwur der einzige Sohn, noch nicht 21 Jahr alt, im Juni 1835 zu Thaliens buntem hochflatternden Panier.

Sabina Heinefetter, die damals in Prag sang, setzte es durch, daß ich 14 Tage darauf (am 24sten Juni) — es war gerade mein Namenstag — zum erstenmal die Bühne betrat, und zwar als Orovist in Norma, neben ihr, der Gefeierten. Aber wie ward mir .... das Haus von Studiosen überfüllt (ich war bereits Jurist im ersten Jahre), die Lampen, das fremde Gewand, der lange Bart, alle Farben auf dem Gesicht, dazu eine Parthie, die meiner Stimmlage nicht zusagte — das alles brachte mich in einen Zustand, wie den, der zum erstenmal in ein kaltes Bad geht — je weiter er hineinsteigt, desto kürzer wird sein Athem. Endlich kam der verhängnißvolle Augenblick des Auftreten: Stöger mir zur Rechten, die gute Norma zur Linken, glich ich dem Delinquenten, den man zum Galgen führt. Als ich nicht hinaus wollte, gab mir meine Tochter Norma einen solchen Stoß, daß ich wie ein Betrunkener hinaustaumelte. Hurrahgeschrei und Applaus von allen Seiten donnerte mir entgegen — da vergingen mir die Sinne, vor meinen Augen drehte sich das ganze Publikum — und: ich wollte wieder umkehren — aber Stöger rief mir ein „Zurück!" entgegen, das ich ewig hören werde. Das war der gräßlichste Moment, den ich je erlebt habe, und noch begreife ich nicht, mit welcher Dreistigkeit Anfänger so oft die Bühne betreten. Sie kennen eben die Wichtigkeit ihres Berufes nicht. Das ist's. Wie ich gesungen, was ich für Actionen dabei gemacht — ich weiß es nicht mehr. Man sagte mir, das Publikum habe mich sehr aufgemuntert, habe mich sogar gerufen, und im 2ten Acte hätte ich meine zugeschnürte Kehle ganz gut herausgelassen. Es mag sein. Weit besser aber ging es beim zweitenmale in derselben Oper. Ich nahm mich zusammen, besiegte mich — mein Studium der Philosophie kam mir sehr zu statten — und ließ meine Stimme frei in die weiten Räume des Prager Theaters hinaustönen.

„Aus dem aufmunternden Beifalle des Publikums

wurde nun ein herzlicher, ein achtungsvoller, und ich war selbst mit mir zufrieden. Deshalb war es mir unbegreiflich, daß ich von diesem Tage an 4 Monate lang hintereinander keine einzige Rolle bekam. Man sagte mir, mein Talent, meine Stimme haben mir Neider zugezogen, und das seien Cabalen. Ich war damals zu unbefangen, um daran zu glauben. Jetzt sehe ich freilich heller. Endlich bekam ich den Ambrosio (d. i. der 3te Hirt im Nachtlager) und darauf wieder nach mehreren Monaten eine unbedeutende Parthie in einem böhmischen Singspiele. Auf diese Art wurde meine glühende Liebe zum Gesange und zur göttlichen Kunst unterstützt. Dazu die Vorwürfe meiner Freunde, das erwachende Gewissen, meine reellen Studien gegen solche Existenz vertauscht zu haben, der Tod meiner guten Mutter, anderes Ungemach, das mein elterliches Haus betroffen, ich selbst in magern Umständen —. Ich war unglücklich, ich wollte nicht mehr an das Theater denken, und nahm im Februar 1836, nachdem ich mich auf dem Grabe meiner Mutter satt geweint, meinen Abschied. Stöger entließ mich ungern, und Triebensee, der mich in unermüdlichen Exercitien der Scala und Solfeggien redlich unterstützte, rieth mir, eine Bahn nicht zu verlassen, für die ich geboren sei. Dennoch reichte ich bei der Studienbehörde mein Gesuch ein, weiter studiren zu dürfen, welches mir aber aus verschiedenen Gründen abgeschlagen wurde; meine Apellation an eine höhere Instanz nach Wien war — nach viermonatlichem Harren! nicht glücklicher. Meine Jura noch einmal von vorn zu beginnen, hieß drei Jahre verlieren; ich zog mich also auf meine klein Erbschaft zurück, einem Gütchen meiner sel'gen Mutter, und beschloß, mich der Landwirthschaft zu widmen. Aber mein Hang zur Musik machte mich zu einem sehr verschwenderischen Oeconomen, denn statt nach der Saat zu sehen, sang ich Vocalisen, und statt die Erndte zu bewahren, schwelgte ich am Clavier. Meine Stimme wurde dabei immer voller, klarer, gleicher, und mein Vater und ich vergossen oft Thränen zusammen, daß mein Capital nicht hinter „blühenden Mandelbäumen", sondern hinter Kartoffelfeldern verrosten sollte. Alles, was mein Vater geopfert, was ich gelernt und gehofft, alles war dahin. Ich war nicht Künstler, nicht Gelehrter, nicht Landmann: ich war nichts."

Der zweite Act von Pischek's Künstlerdrama beginnt nach einem halben Jahre. Der Gott in seiner Brust empörte sich gegen Pflug und Dreschflegel —, er wanderte noch einmal nach Wien, und wurde von der Studienbehörde abermals abgewiesen. Da hielt er es für des Schicksals Wink, und begann seine musikalische Laufbahn mit — Stundengeben; denn er mußte leben. Seine Besuche bei Wild und Conradin Kreutzer waren fruchtlos. Sie belobten ihn, aber — Wild war damals Regisseur am Hofoperntheater — Pischek wurde nicht einmal als Chorist angenommen! Er trat nun wieder als Kirchensänger auf, wurde dadurch Mitglied des Wiener Musikvereins, und hatte nun dadurch wenigstens ein Recht, die ersten Künstler der Welt gratis zu hören. Staudigl, Thalberg, die Ungher u. A. entzückten ihn. Sein Leben war nun eine Kette von vergeblichen Hoffnungen und Versuchen. Wenigsten zwanzig Bühnen, an die er schrieb, ignorirten ihn.

Es gehört gewiß zu den seltenen Erscheinungen, daß ein allgemein Sensation erregendes Talent, namentlich bei der Oper, eine Reihe von Jahren hindurch so gänzlich unbeachtet bleiben konnte. Fürst Lobkowitz, K. K. Hof- und Kammerpräsident, beehrte ihn, weil er denselben durch den Vortrag des Pharao (von Schneider) entzückte, mit einem Dankschreiben. Erbittert, seinem Unstern trotzend, bewarb sich der so gefeierte Sänger um die Stelle eines — Registrators Praktikanten bei der K. K. allgemeinen Hofkammer, und — erhielt sie. Aber die Reue folgte dem Erhalten auf dem Fuße, er dachte an seine Lieder und sandte das Decret zurück. Ein Anderer wäre glücklich gewesen. In solchem Gemüthszustande beschloß er abermals Bauer zu werden, und kehrte verzweiflungsvoll mit krankem Herzen zu seinem Vater zurück. Er fühlte sich mit seinem Bewußtsein, Größeres in der Kunst leisten zu können, im Gewühle der Welt isolirt und verstoßen. Von nun an sang er Monate lang keinen Ton mehr und verfiel in eine Bedenken erregende Schwermuth. Aber der Vorsatz, nie mehr zu singen, konnte bei einem Manne wie Pischek nicht von Dauer sein; — er begann auf's Neue, und findet plötzlich, daß seine Stimme eine andere geworden ist. Sie hatte nun den echten Baryton-Klang und Umfang bekommen, er sang rein, gleich, voll und weich, von g bis in's As hinauf. Er vergoß Thränen, und Muth und Vertrauen kehrten noch einmal in ihm zurück. Auf Gott und seine Mittel fest vertrauend, machte er sich, ohne einen bestimmten Ort zu wählen, auf den Weg; und wir finden ihn, — in einer Februarnacht, bei 20 Grad Kälte, unweit einem Dorfe in Mähren, in einem Abgrunde liegend, wo sein Schlitten umwarf, schwer verwundet wieder. In der That eine schlimme Vorbedeutung für seine neuen Hoffnungen und Wünsche.

Wir schließen so den zweiten Act seines Lebens, und: als der Vorhang wieder aufrollt, steht der 24jährige Pischek am 2ten April 1838 auf dem Brünner Theater als Richard in den Puritanern, sein Publikum hinreißend. Er wird fünfmal gerufen. Er ist glücklich, denn er wirkt nun ganz in seiner Sphäre. Seine ganze Gage besteht aus 500 Fl. Conventions-Münze. Wie kam aber Pischek so plötzlich zu diesem enormen Glück? Der erste Baritonist von Brünn war durchgegangen, der fremde Sänger erschien wie ein Deus ex machina, begann Dienstag Vormittags 11 Uhr die Parthie zu lernen, und sang sie Donnerstag Abends mit einer einzigen Probe. Demoiselle Fürth gab die Elwira. Ob aber Pischek's Stern ohne das Durchgehen seines Vorgängers jemals aufgegangen wäre, ist wohl eine vergebliche Frage. „Von da an," spricht er selbst, „datirt sich mein Theater-Sein und Segen." In Brünn lernte Pischek hinter einander den Richard (Puritaner), den Zampa, den Grafen (Somnambule),

Waldeburg (Straniera), Capitain Johann (Falschmünzer) und andere; verheirathete sich mit der Tochter eines braven Bürgers seines Geburtsortes, und schloß im Juni 1839 mit Pokorny in Wien ab, der außer dem Theater in der Josephsstadt noch das von Presburg und Baden inne hatte. In Wien sang Pischek in acht Wochen 26mal und wurde mit Beifall überschüttet. „Es war," sagt er oft, „für mich eine große Satisfaction, mich in Wien plötzlich als Notabilität behandelt zu sehen; eine größere aber noch, daß der, den man vor Kurzem noch als Chorist zu gering fand, jetzt einen von Seiten des Hoftheaters gemachten Engagements-Antrag von 3000 Fl. Conventions-Münze ausschlagen konnte."

In Preßburg wurde ihm dieselbe Liebe und Anerkennung. Im Mai 1840 traf er mit Guhr in Wien zusammen, der ihn sogleich für Frankfurt engagirte, nachdem er kaum ein Liedchen von ihm gehört.

Am 16ten Juni desselben Jahres trat er dort als Jäger im Nachtlager auf, und von dieser Zeit an wissen die Frankfurter recht wohl, was sie an Pischek haben. Wes Geistes Kind dieser Sänger ist, haben wir aus seiner hier kurz zusammengedrängten Biographie gesehen. Sein bisheriges Leben ist ein lehrreicher Beitrag zur Sittengeschichte deutscher Künstler. Es geht daraus hervor, daß das wahre Talent nicht unterdrückt werden kann.

Pischek ist ein Original. Wenn Jemand zum Singen geboren, so ist Er es, denn singen und leben ist bei ihm synonym. Seine Kehle ist derjenige Theil, dem er seine größte Aufmerksamkeit widmet, und Nehrlich's Gesangbuch (Leipzig) war lange Zeit sein Katechismus, den er in der Tasche mit sich herumtrug. Pischek, glaub' ich, hat keine bestimmte Uebungszeit, denn er singt wo er geht und steht, probirt auf dem Felde, auf der Treppe, auf dem Comödienplatze, in der Garderobe, — letzteres oft zum Verdruß seiner Collegen, — und oft spricht er sogar im Recitativstyl. Seinen Triller hat er quasi auf der Bühne gebildet; das Frankfurter Publikum hat ihn verfolgt von seiner Wiege an bis zu diesem Augenblicke.

Als Stock-Böhme mußte ihm die deutsche Sprache viel Ueberwindung kosten, aber er besiegte sie wie Demosthenes und beschämt jetzt in der Prononciation, namentlich im goldenen Recitativ, manchen Stock-Deutschen. Die Hauptvorzüge seines Gesanges sind leichte und sichere Höhe von [Notenbeispiel], die es ihm möglich macht, ganze Sätze und Lieder in dieser schwierigen Lage mit der ihm eigenen zum Herzen dringenden Zartheit vorzutragen; ferner die poetische Repräsentation jeder musikalischen Aufgabe. Deshalb auch trägt er seine Aufgabe so lange in sich herum, bis er sie in sich aufgenommen und gehörig verdaut hat. Er singt nichts, was ihm nicht zusagt, und was ihm zusagt gewiß nicht eher, bis es reif ist. Dafür giebt er aber auch immer ein Ganzes.

In Bezug auf dramatisches Spiel behauptet er, daß der Gesang geeignet sei, den Sänger auf der Bühne ganz allein zu beschäftigen, weshalb seine Plastik noch nicht ausgebildet ist. Jedoch sind seine Bemühungen, die er in der letzten Zeit auch dem Spiele widmet, nicht zu verkennen. Manche wollen tadeln, daß die Sicherheit seiner hohen Lage durch ein Klemmen der Kehle erzeugt werde. Das mag sein, aber wie jeder Sänger seine Eigenthümlichkeiten hat, die ihm Vortheile gewähren, so ist dieses eine Eigenthümlichkeit Pischek's, die ihn fähig macht, in dieser Manier alle Gemüther zu besiegen. Als Lieder- und Balladensänger wird ihm höchstens Staudigl gleichzustellen sein. Als Pianist ist Pischek bedeutend, wenn er auch die Kunststücke der hyperromantischen Schule nicht machen kann. Aber im tändelnden Nerv des Anschlags und Vortrags, in der pikanten Behandlung der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte, wie der Chopin'schen Mazurka's, und im Accompagnement (er liest dabei häufig Partitur) sucht er seines Gleichen. Es ist kein Wunder, wenn solche gesellschaftlichen Talente ihn auch zum Liebling unserer Salons machen, obgleich er dieselben nicht selten vernachlässigt.

Seit den drei Jahren, da Pischek in Frankfurt ist, hat er in Berlin und Cöln gastirt, beim Musikfest in Aachen mitgewirkt, in Düsseldorf Concerte gegeben, und überall den Tribut empfangen, der seinen Gaben gebührte. Für seinen Charakter sprechen folgende Züge: Meyerbeer hatte ihm gleich im ersten Jahre Anträge für die französische große Oper gemacht, — für die Aussicht eines Gehaltes von 20,000 Frcs. Allein die Liebe zur deutschen Kunst ließ es nicht zu, sein Heimathland gänzlich zu verlassen; ferner spricht er noch mit Ehrfurcht von seinen ersten Lehrern, dem alten Schulmeister Schubert *), von dessen Schulgehülfen Lyball in seiner Vaterstadt, und von Hoffmann **), glaubend, mit gutem Willen und Talent könne man im Vaterlande eben so viel lernen, als von Bordogni in Paris oder von Lamperti in Mailand.

Pischek ist also im ganzen kaum fünf Jahre beim Theater, und besitzt schon ein Repertoir von wenigstens 40 Parthieen. Künftiges Jahr hat er die Absicht, einige Monate in London zuzubringen, um zu sehen, zu lernen, um den deutschen Lieder- und Balladen-Gesang gleich Staudigl, dort einheimisch zu machen. Wir wünschen diesem wackern Künstler, daß er die Herzen der Söhne Albions, aber auch ihre Guineen erobere. —

C. G

*) Schubert's ältester Sohn ist der berühmte Virtuos, Componist und Capellmeister des Regiments Wellington in der böhmischen Festung Theresienstadt.

**) Ein rühmlichst bekannter Musiker in Prag.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 21. Den 11. September 1843.

Deutsche Oper. — Wiener Briefe. — Zur Erklärung der Beilage. —

Neide den Sänger mir nicht, den die Bühnen ernähren.

Juvenal.

Deutsche Oper.

Conradin Kreutzer, Der Edelknecht, romantische Oper in 3 Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer. (Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. — Braunschweig, bei G. M. Meyer. — Preis: 6½ Thlr.) —

Wenn die Kunstphilosophen diejenigen Stoffe für die Oper vorzugsweise geeignet finden, die als rein romantischer Natur sich in der Sphäre des Wunderbaren und Idyllischen bewegen, wie z. B. alle jene, in denen Zauberer, Feen, Gnomen, Silphen, Geister &c. auftreten, oder auch Gestalten eine Rolle spielen, die rein der Phantasie angehören, so berechtigt dies nicht zu der oft von ihnen schon aufgestellten Behauptung, daß historische und heroische Stoffe der Natur der Oper zuwider sind, weil sie eine strengere Charakterentwickelung in der fortschreitenden Handlung erfordern, deren Zusammenhang mehr von dem Verstande, als von der Phantasie aufgefaßt werden kann. In der Oper vermittelt die Musik als tönende Kunst die innigste Verbindung der Poesie, als der mittelbarsten und geistigsten, mit sich und der bildenden Kunst. Sie ist dasjenige Element, welches alle die verschiedenen Aeußerungen der Kunst, die ihrem Wesen nach nur eine ist, gleichzeitig zu einem Ganzen vereinigt, das so wiederum als ein abgeschlossenes Kunstwerk zur Erscheinung wird. Zu erörtern, wie weit sich jede einzelne der Künste, z. B. die Poesie, die Malerei, die Tanzkunst &c., sowie die Musik selbst im Einzelnen geltend machen dürfe, um durch ein zu großes Uebergewicht die Harmonie nicht zu stören, würde zu weit führen, und es genüge nur die Andeutung, daß alle die mannichfachen Modificationen durch das Wesen der Musik bedingt werden. Daß die Aufgabe für den Dichter bei historischen und heroischen Stoffen bei weitem schwieriger sei, leuchtet auf den ersten Blick ein; aber es verräth entweder ein völliges Verkennen des eigentlichen Wesens der Oper, oder ein einseitiges Reflectiren auf viele mißlungene Leistungen in diesem Fache, wenn man die Befähigung für derartige Bearbeitung solchen Stoffen abspricht. Wenn Müllner mehr komisch als witzig die Oper ein Rührei von Poesie und Unsinn nennt, so kann ihn der Vorwurf einer prosaischen und handwerksmäßigen Beurtheilung nur dann nicht treffen, wenn er sich bei seinem Ausspruche einzig auf jene Opern bezieht, in denen, wie es nur in Deutschland geschieht, die Musik durch den gesprochenen Dialog unterbrochen wird. Wir haben uns leider schon so sehr an diesen Unsinn gewöhnt, daß sogar unsere ausgezeichnetsten Operncomponisten nicht Anstoß nehmen, dieser Gewohnheit nicht blos in der komischen Oper, sondern auch in der sogenannten romantischen (ein Begriff, der von keiner Oper zu trennen ist, da die Musik ihn bei jeder ihrer Gattungen bedingt), so wie in der großen, ernsten Oper (opera seria) zu opfern.

Vorliegende Oper nimmt den gesprochenen Dialog ebenfalls auf, was von der Dichterin um so leichter hätte vermieden werden können, da das Sujet nicht eben große Schwierigkeiten bot und sehr vieles, was gesprochen wird, wie wir nach dem musikalisch bearbeiteten Theile des Libretto schließen müssen, zur entbehrlichen Staffage dient.

Mit jener, den Franzosen vorzüglich eigenthümlichen, Gewandtheit in Anordnung der Scenen, wobei es im-

mer auf einen guten Theatereffect hinausläuft, spinnt sich eine einfache Intrigue durch das Ganze bis zum Schlusse, wo plötzlich der Knoten eben so leicht sich löst, als er geknüpft war.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Briefe.

Das Wiener Concertpublicum.

Motto: „Wie viel Narren braucht man zu einem Publicum?“

Ich fange diesen Brief mit einem Ende an. Es ist nämlich das der Concertsaison, die mirabile dictu nun wirklich (seit dem 3ten August) geschlossen ist. Dieses Ende war aber eben so komisch, als ihr Anfang. Sie begann nämlich im October vorigen Jahres mit einem Flötenconcert des Hrn. Ritter, und Hr. Franz Freystädter blies ihr nun mit dem englischen Horn das ohnehin matt flackernde Lebenslicht aus. Den Ritter von der traurigen Gestalt, und vom noch unglückseligeren Flötenspiel, „das ihm nimmer hätte einfallen sollen“, wird wohl ohnehin Leipzig kennen zu lernen das Malheur gehabt haben, da er, wenn ich mich recht entsinne, auch dort flöten ging, um zu zeigen, wie sehr das sonst elegische Instrument unter seinen Händen komisch wird. Was nun Hrn. Freystädter betrifft, so bläst er zwar nicht so schauderhaft ritterlich als sein Kunst- und Zunftgenosse, und verdiente Ritter den Spott ob seiner geistigen Blindheit, so verdient Freystädter gewiß Mitleid ob seiner physischen, was wir ihm auch keineswegs versagen. Uebrigens hatte er für eine Umgebung gesorgt, die weder seine geistige, noch seine Blasefähigkeit zu sehr verdunkle, d. h. er lud lauter Anfänger zur Mitwirkung ein; die Anfänger sorgten aber für eine zahlreiche Sippschaft von Vettern, Basen und sonstigen Freunden, und diesen blieb die Sorge des obligaten Applauses und zweimaligen Hervorrufes über. Sie sehen also, zwischen unsern Concertisten und ihrem Publicum waltet kein so großer Unterschied ob: die einen sind Gunstfreunde und die andern Kunstfreunde. Es dürfte Ihnen übrigens nicht uninteressant sein, zu erfahren, aus welchen Bestandtheilen so ein Wiener Concertpublicum zusammengesetzt ist, da es einen Fremden oder Uneingeweihten in gerechtes Erstaunen setzen muß, wenn er sieht, wie bei einer Masse von 120 bis 150 Concerten, worunter oft kaum 10 bis 15 von wahrhaftem Interesse sind, die Concertgeber, trotz der Unbekanntheit oder Unbedeutendheit ihrer Namen, der schalen, nichtigen Programme, der Unbeliebtheit oder Gewöhnlichkeit ihrer Instrumente und ihrer Leistungen auf denselben, fast immer volle Säle bei ihren Productionen haben, aber — Geschicklichkeit ist keine Zauberei, und will kein Publicum kommen, so muß man sich eines selbst machen, und das ist in unserm industriösen Zeitalter eben nicht schwer. Zuerst ladet man natürlich die Künstler und Kenner ein. Die Künstler und Kenner sind die eigentlichen Bevölkerer der Concertsäle, in die sie in einer Masse kommen, wie solches nur in Wien möglich ist. Und welch' lobenswerthen Eifer legen sie nicht da an den Tag! Mit welcher Geduld lassen sie sich nicht von den ungeschicktesten Anfängern ansingen, angeigen, anhämmern ꝛc., und das Alles blos darum — — weil es sie nichts kostet. Die meisten dieser Herren tragen Bedenken für die Production eines Mozart'- oder Beethoven'schen Kunstwerkes nur einen Zwanziger zu zahlen (wozu auch, sie kennen ja diese Werke auswendig), waren aber doch in allen vier Ritter'schen Concerten zu finden, blos weil sie sich dort gratis langweilen konnten. Welch' Geschrei machten nicht diese Herren Künstler und Kenner, als Hr. Milanollo (der Vater) die Klugheit (Thoren nennen es anders) hatte, für die Ausgabe eines jeden Billets die Einnahme von 4 Zwanzigern zu fordern! Wie blieben sie da in den ersten Concerten alle weg, und wie füllte sich der Saal auch ohne sie! Dem Künstler gewöhnlichen Schlages schadet übrigens die Anwesenheit der Kenner mehr als sie ihm nützt. Denn durch die so ofte Wiederkehr immer der nämlichen Gesichter bekommt das Concert das Ansehen einer Privatversammlung von lauter Freunden und Bekannten, während sie selbst, indem sie sich ihrer Freibillets halber für eine Art permanenten Publicums-Comité halten, gerade die strengsten Richter sind, deren Aussprüche ihre Bekannten aus dem Publicum salbungsreich nachbeten und verbreiten. Auch das Angenehme haben sie an sich, daß sie der unaufmerksamste Theil des Auditoriums sind. Wenn Sie in einen Wiener Concertsaal treten, und sehen einige eifrig schwätzende Personen mitten bei dem Vortrage des schönsten Adagio, so können Sie mit Sicherheit darauf rechnen, daß es Künstler, Kenner oder — — Recensenten (les contrastes ses touchent), mit einem Worte Inhaber von Freikarten sind.

Sodann kommen die sogenannten „Pappenheimer“, das sind die oben erwähnten Vettern, Muhmen, Basen, Freunde, Bekannte und Unbekannte des Concertgebers. Da dem Virtuosen alles daran gelegen sein muß, ein volles Haus zu haben, so übernehmen einige Ausschuß-Pappenheimer die Vertheilung von Karten an handkräftige und klatschlustige Claqueurs, und ich selbst erinnere mich, vor einigen Jahren ein solcher Beförderer des Faustrechts gewesen zu sein und 10 bis 15, ja in einem einzelnen Falle sogar über 30 Gratis-Billets vertheilt zu haben. Ich habe diese Jugendsünden schwer abgebüßt, ich habe bei unserm fortwährend

ungenießbaren Opernrepertoir gefastet und für Erleuchtung des Hrn. Impresario gebetet, und im Applaudiren bin ich nun vollends ein Karthäuser geworden, ich klatsche durchaus nicht mehr (wobei ich allerdings etwas an Handschuhen erspare) und mitten im furchtbarsten Applausgewitter stehe ich kalt und regungslos und murmle mein memento. — Die „Pappenheimer" besorgen auch die zu werfenden Blumen und Kränze, an denen es in unsern Concerten selbst im strengsten Winter nicht mehr fehlen darf. Ich könnte Ihnen so z. B. eine gar lustige und rührende Historie erzählen, von einem Pianisten, dessen ungeheure Fingermuskelkraftgewohnheitsanwendung eine wahre Ironie auf den Namen Pianist ist, der seinem eigenen Bruder für die gemachte Auslage an Blumenkränzen 5 Fl. C. M. den Tag nach seinem 2ten Concerte zurückerstattete. So spielt man bei uns Comödie mit der öffentlichen Meinung. Aber gerade diese läßt sich nicht beirren, nennt Liszt und Thalberg große Virtuosen, und Hrn. L. v. Meyer, den Helden dieser Ovationsparodie, einen Tastenhacker. Meyer ist übrigens jetzt in Bukarest und ist dort, wie es scheint, gerade zu rechter Zeit gekommen, denn wenn es zu einem Conflict mit den Türken kommt, so ist er gewiß derjenige, der am besten dreinschlagen kann. —

Bald hätte ich vergessen, von dem eigentlich zahlenden Concertpublicum zu sprechen; aber kann man einige Personen, die mit dem Concertisten in Verbindung stehen, an die er Empfehlungsschreiben mitgebracht hat, oder die von ihm so lange überlaufen werden, bis sie einige Sperrsitze abnehmen, ein Publicum heißen? Gewiß eben so wenig, als jene immer Virtuosen sind, die sich als solche auf ihren eigenen Anschlagzetteln bezeichnen, und eben so wenig, als es immer „Gefälligkeit für den Concertgeber" ist, was die Mitwirkenden bestimmt, die Ausfüllungsnummern zu übernehmen. Wenn daher wirklich einmal ein Viertuose kommt, dem sein Selbstbewußtsein das Einschlagen solcher krummen Wege nicht erlaubt, so ist die Folge davon ein leerer Saal. Virtuosen, die nicht einen ausgebreiteten Ruf mit nach Wien bringen, werden daher, wenn sie sonst keine industriösen Geschäftsköpfe sind, immer pecuniären Schaden bei uns haben, und jener große Clavierspieler, den eine Fürstin fragte, ob er gute Geschäfte mache, und der ihr stolz antwortete: „Madame, je ne fais pas des affaires, je donne des concerts", hat ein Wort ausgesprochen, das ihm alle andern, nur mit weniger Stolz, nolens volens nachsprechen müssen. Möchte Vorstehendes Manche, die uns zur Befriedigung ihrer Eitelkeit mit einem Concertspiel drohen, abhalten, ihre Schritte nach Wien zu lenken, ihre Säckel werden besser dabei fahren, und außer dem Vergnügen, von 6 bis 7 meist unwissenden Recensenten große Geister gescholten zu werden, für welche Titel (wie für jeden andern) ohnehin die gehörigen Taxen an den Redacteur oder den Referenten gezahlt werden müssen, ist wenig oder gar kein goldener Lorbeer bei uns zu holen. Freilich, wem es (was höchst selten geschieht) gelingt, Mode zu werden, der hat nicht Säcke genug, um das Geld einzustecken, was ihm fast aufgedrungen wird (die Milanollo sind um 20,000 Fl. reicher von Wien weggezogen), alles drängt sich, ihn zu hören, und es giebt bei uns Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die in ihrem ganzen Leben keine andern Virtuosen gehört haben, als die Catalani, den Paganini, Liszt und Milanollo. So habe ich selbst den Grafen S., den ich wohl bei allen Wettrennen, nie aber in einem Concerte fand, in einer Musikhandlung ein Billet zu den Milaniollo (sic) kaufen sehen, wobei er aber um einen Orchesterplatz bat, weil er von da aus von Jedermann gesehen werden konnte. (Es war das 5te Concert dieser Mädchen, und der edle Kunstfreund konnte noch nicht einmal den Namen derselben recht aussprechen.) —

(Schluß folgt.)

Zur Erklärung der Beilage.

Die Kenntniß des seltenen Briefes, den wir im Original vor uns liegen haben und im Facsimile unsern Lesern übergeben, verdanken wir zunächst der Gefälligkeit des Hrn. MD. Anacker in Freiberg, auf dessen in unserm Namen geschehenes Ersuchen an den Hrn. Besitzer ihn dieser uns zur Veröffentlichung gütigst überließ. Originalbriefe von Luther sind schon etwas seltenes; von einer vorhandenen Notenschrift seiner Hand haben wir aber noch nirgends gehört. Daß es sich in der Beilage auch um etwas Wichtiges handelt, wird nach ihrer Lesung klar werden; sie giebt „auf's aller engest gefaßt" ein Bild des von Luther eingeführten protestantischen Kirchengesanges und somit einen unschätzbaren Beitrag zur Geschichte des letzteren. Interessant wird der Brief noch durch den Mann, an den er gerichtet, an denselben Joh. Walther, dem wir das erste deutsche lutherische Gesangbuch (Wittenberg bei G. Rhaw 1544) verdanken, und der schon früher (1515) von Luther nach Wittenberg berufen worden war, um dort mit Conrad Rumpf gemeinschaftlich die deutsche Messe einzuführen. Der vorliegende Brief läßt vermuthen, daß Walther vorher bei Luther angefragt, wie es in den protestantischen Kirchen mit der Messe gehalten werden solle, worauf Luther, wie es scheint, wiederholt antwortet. Der Sinn des Briefes ist uns nicht völlig klar geworden, der der Notenbeilage bis auf einige hartnäckige Worte ziemlich ganz. Hr. MD. Anacker war übrigens so gefällig, der Sendung des Originalbriefes eine Entzifferung beizulegen, die wir im Nachfolgenden fast vollständig benutzen.

Seite 1 der Beilage giebt die Addresse:

Dem fürsichtigen Johann Walther Componist Musico zu Torgau meinem guten Freunde.

Unten steht Luther's Siegel, die bekannte Rosette mit dem M. L., beides auf das schärfste ausgeprägt. Der Brief hat durch die Brechung etwas gelitten. Die Notenbeilage, auf ungewöhnlich festes Papier geschrieben, ist dagegen ganz unversehrt.

S. 2 giebt den Brief, wie ihn Hr. MD. Anacker herausgebracht:

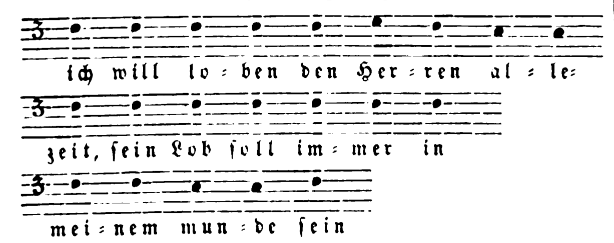
c, v f (wohl ein lateinischer Gruß) Daß ich auf euer neustes Schreiben mein Walther geschrieben hab, müßt (oder mögt?) ihr aus diesen Briefen wohl vernehmen, denn ich euch gern hilff und rath beweisen wollt, aber der bot, solt morgens frue die Briefe geholet haben, wie ihr schreibet (,) denn wer kann (wohl?) wissen, wo sich des abends die boten hin verkriechen? odder ihnen nach lassen laufen? Sie pflegen also zu thun, wenn sie die Briefe meinem Gesinde geben, fürt sie der Wind weg, und komen nicht wieder. Also schreibe ich noch eins, wie ihr bittet. Hier mit Gott befohlen Amen Sonnabends St(?) Thomas 1527.

Martinus Luther.

Auf einem andern zweiseitigen Blatte folgt nun:

Zum Introit soll ein psalm gehen
auffs aller engest gefasst u. s. w.

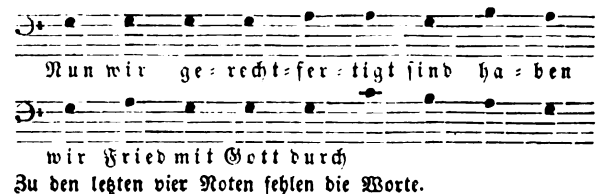
Beim Absingen des Folgenden ist wohl der Cschlüssel gemeint und wird vermuthlich so geklungen haben:



Auch weil deutsch (?) sprach fast (?) monosyllabisch ist, mußte die (folgt ein unleserliches Wort) notten (Noten) ein sondere art haben, wie ihr wohl wisset.

Der Epistel notten
muß irgent in octavo tono gehen doch fast hunden (unten)

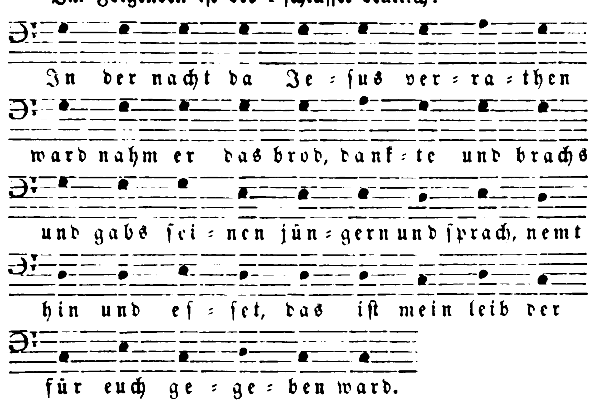
Der Schlüssel zur Musik der folgenden Worte ist wohl der französische oder Bariton=Schlüssel:



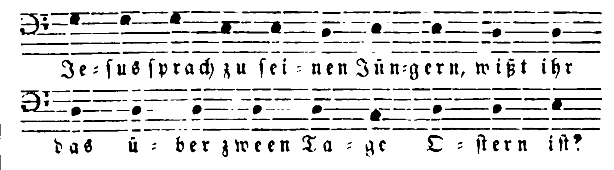
Zu den letzten vier Noten fehlen die Worte.

Des Evangeli notten
quinti toni nach hunden.

Im Folgenden ist der Fschlüssel deutlich:



Das nun folgende allein stehende Wort in der Mitte haben Viele zu entziffern versucht, aber vergeblich. Unter dem Worte steht leicht zu lesen:



Darnach ist noch
das Sanctus
und Agnus dei
so ist die messe ganz.

Sollte es noch Jemandem gelingen, die zweifelhaften einzelnen Worte und Stellen aufzuklären, so bitten wir, es uns mitzutheilen. Den gütigen Einsendern aber nochmals unsern Dank, den wir gewiß auch im Namen vieler unserer Leser aussprechen.

d. R.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes vo 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch=, Musik= und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu das Facsimile eines Briefes mit Notenschrift von Martin Luther.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 22. Den 14. September 1843.

Deutsche Oper (Fortsetzg). — Wiener Briefe (Schluß): — Die Händelgesellschaft. — Feuilleton. —

Und das Alter wie die Jugend,
Und der Fehler wie die Tugend
Nimmt sich gut in Liedern aus.

Göthe.

Deutsche Oper.

Conradin Kreutzer, Der Edelknecht, romantische Oper in 3 Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer. (Vollst. Clavierauszug vom Componisten.) —

(Fortsetzung.)

Das Stück spielt am Hofe Carls des VIII., dessen Schwester, die Prinzessin Renée von Frankreich als Braut dem Könige von England bestimmt, die Huldigungen des Edelknechts Couffade de St. Margret empfängt. Der Herzog Louis Gonzaga von Sicilien, sein Gebieter, liebt Diana, die Prinzessin von Nevers, die, obwohl sie Gegenliebe für ihn hegt, seinem Geständnisse mit der Erklärung des Gegentheils begegnet. Um sich an der Grausamen für die Verachtung seiner Liebe zu rächen, wendet er seine minnigen Ritterhuldigungen der Prinzessin Renée zu. Während eines Hofballes sind Diana, eifersüchtig auf Renée, und der Edelknecht, eifersüchtig auf den Herzog, Zeugen seiner Huldigung, bis der König unerwartet zum Schrecken Aller dazu kommt. Der Stolze, empört über die Anmaßung des Herzogs, der es wagt, seine Augen bis zu ihr zu erheben und seinen Plänen entgegen zu treten, übergiebt mit einem kostbaren Dolche das Leben des Herzogs der Hand des Edelknechts, der trotz der verheißenen Belohnung dem Herzoge den Mordanschlag verräth und ihn zur Flucht zu bewegen sucht. Mittlerweile wird die Prinzessin als Braut des Königs von England declarirt, der ihr durch seine Gesandten die Brautgeschenke überreichen läßt. Sie ist jedoch nicht erfreut, denn sie liebt bereits — hoffnungslos — den Edelknecht. Der König, immer noch in der Meinung, der Herzog sei Ursache ihrer Abneigung gegen die von ihm betriebene Vermählung, tritt auf einmal offen ihm entgegen und verbietet ihm den Aufenthalt in Frankreich. Da faßt plötzlich Diana den Entschluß, ihren still Geliebten vor Schimpf und der Wuth des Königs dadurch zu retten, daß sie sich als des Herzogs heimlich angetraute Gattin erklärt. Der dadurch schnell wieder zufrieden gestellte König kommt aber bald hinter die wahre Liebesintrigue seiner Schwester und zwingt sie sofort durch Drohung von Rache mit dem Tode an ihrem Lieblinge, dem Edelknecht, zur Einwilligung in die Vermählung mit dem Könige von England. So rettet sie ihn. Nachdem die Liebenden sich gegenseitig mit dem Schwure ewiger Liebe sattsam für ihre große Verzweiflung entschädigt haben, wird die Ankunft des Königs von England gemeldet. Aber in ihm erscheint nicht der bestimmte Bräutigam, sondern sein Sohn und Thronerbe, der kein anderer ist, als der Edelknecht, der natürlich seine Maske zum Ergötzen aller Acteurs und, wie beabsichtigt, des Publicums mit einem Knalleffect fallen läßt. —

Diese kurze Skizze des Sujets wird hinlänglich darthun, daß, obwohl es in seiner Anordnung und Benutzung Interesse abnöthigt, doch sich in der Sphäre des Gewöhnlichen bewegend, nirgends neue und eigenthümliche Momente bietet. Der einzige Charakter, der hervortritt, ist die Prinzessin; die andern schwanken mehr oder weniger in unbestimmten Umrissen auf der Bühne herum, und der König, in welchem das feindliche Princip sich offenbaren soll, ist bei seiner gänzlichen Haltlosigkeit und Dummheit eher eine bemitleidens-

werthe als zu verabscheuende Figur. Was die Diction betrifft, so ist sie in ihrer Naivität (um nicht geradezu Trivialität zu sagen) keineswegs geeignet, den Componisten in der musikalischen Erfindung zu steigern; und hätte die Dichterin nicht in Kreutzer einen so gewandten Musiker für ihr Libretto gefunden, gewiß die Oper würde, trotz der geschickten Anlage spurlos vorübergehen.

Die einfache und leichte Musik verleugnet in ihrer Ursprünglichkeit und Frische auch da nicht ihren Componisten, wo das Gewöhnliche und Triviale, sowohl durch die Situation, als durch den poetischen Ausdruck herbeigeführt, einer willkührlichen Steigerung der productiven Kraft nicht gewichen ist. Es bleibt freilich ein Uebelstand, wenn der Componist gleichsam die wilden Schößlinge der Dichtung alle erst oculiren muß, und wie ideal auch Mozart's Musik zu Don Juan, dieser im Ganzen höchst trefflichen Dichtung, durchgängig ist, die Trivialität des Textes im Einzelnen, namentlich wie er vor der Bearbeitung von Rochlitz in der deutschen Uebersetzung war, hängt uns doch Bleigewichte an die Schwingen musikalischer Begeisterung. Damit ist nun nicht gesagt, daß die Diction bilderreich, poetisch ausgeschmückt oder wohl gar bombastisch sein solle, es bedarf vielmehr einzig edler Einfachheit bei Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks. Wenn auch der Componist in vorliegender Dichtung weder mit der Trivialität der Worte, noch mit Schwulst und Bombast zu kämpfen hatte, so erwuchs ihm gleichwohl ein anderer Feind, von dem er sich doch dann und wann beugt, in der Trivialität, die durch die ganze Dichtung bald stärker, bald leiser weht. Dagegen hat er aber auch an mehreren Stellen die Poesie überboten.

Die Ouverture (E=Dur) repräsentirt in ihrer Einfachheit, ganz in des Componisten bekannter Weise gehalten, die ganze Oper, ohne wie die meisten der neuern französischen bloße Potpourri's zu sein oder sich als abgeschlossenes Kunstwerk zur höchsten Bedeutsamkeit in charakteristischem Ausdrucke zu erheben, wie z. B. die Ouverturen von Beethoven, die zu Don Juan, Figaro's Hochzeit, zum Freischütz, Oberon, Demophon und noch einige andere. Sie beginnt mit einem Adagio, das sich allmälig mit dem un poco animato und dem crescendo bis zum *ff* steigert, womit auch das symmetrisch gegliederte Allegro brillante beginnt, in welches das graziöse Thema dolcissimo zuerst auf der Dominante und später auf der Tonika wiederkehrend, verwebt ist.

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

(Schluß)

Mit der Schilderung unsers Concertpublicums wäre ich so ziemlich fertig, wenn ich nicht etwa die Skizze einiger Recensenten vergessen habe, die Alles in Bewegung setzen, und sich selbst am meisten, um sich wo möglich bemerkbar zu machen; die sich auf die vordersten Plätze stellen, vor=applaudiren, mit dem Kopfe Beifall nicken, dem Virtuosen nach geendigter Piece die Hand drücken, ihn wohl auch vor allen Leuten umarmen und was dergleichen Comödiespielereien mehr sind. Ich dürfte nur die Namen nennen, da aber meine „Wiener Briefe" nur Thatsachen ohne Rücksicht der Person, nicht aber Persönlichkeiten ohne Facta enthalten sollen, so wollen wir diesmal Delicatesse vor Recht ergehen lassen, und Namen, die ohnehin nicht den besten Klang haben, lieber verschweigen. Wenn ich vielleicht einmal Zeit gewinne, Ihnen von unserm Theaterpublicum etwas zu erzählen, so verspreche ich, dasselbe soll mein diesem Aufsatze voranstehendes Motto noch mehr rechtfertigen, da es gerade aus den heterogensten Bestandtheilen zusammengesetzt ist und also mit weit mehr Recht auf den Namen eines Publicums Anspruch machen darf, als das Concertauditorium. Unterdessen sollte ich, was doch Correspondentenpflicht ist, angeben, was man in der letzten Zeit für das Publicum gethan, aber da komme ich in eine schöne Verlegenheit. Das Repertoir des Kärnthnerthortheaters ist ganz das nämliche geblieben, wie im vorigen Jahre, „ils n'ont rien appris, et rien oubliés", nicht eine Novität, nicht eine Reprise einer etwa seit einigen Jahren nicht gehörten Oper, und wenn man täglich Norma, Elisir, Puritaner, Nachtwandlerin und wieder Norma und abermals Elisir auf den Anschlagezetteln liest, so muß man sich wirklich einen Knopf in's Schnupftuch machen, um nicht zu vergessen, daß dies die von Schmeichlern so genannte erste deutsche Opernbühne ist, welche solch' ein Repertoir bringt. Und damit wir ja nicht durch das zu plötzliche Erscheinen einer neuen deutschen Oper außer Fassung gebracht werden, so hat man uns für die nächstfolgenden 7 Monate folgende „Novitäten" versprochen: die Tochter des Regiments v. Donizetti!, den schwarzen Domino v. Auber!! und den Verbannten (il Proscritto) v. Nicolai!!! Von diesen 3 Opern ist die Regimentstochter vor drei Jahren in Wien italienisch gegeben worden und ist durchgefallen (und jetzt kommt sie deutsch als Novität wieder), der Proscritto hat in Italien noch überall fiasco gemacht, und der schwarze Domino ist das Werk eines in Wien unbeliebten Componisten, von dem seit der „Ballnacht" nichts mehr gefallen wollte und

wenig mehr gegeben wurde. Solchergestalt leitet man den Geschmack bei uns! Ob sich endlich die Freunde deutscher Musik doch an die italienische Art und Weise gewöhnen werden? Ich glaube kaum, und meine nur, wenn man Einem eine ohnehin nicht sehr geschätzte Speise täglich auf die Tafel setzen würde, gerade dies das geeignetste Mittel sein mag, ihm nicht nur den Geschmack an dieser Speise zu verderben, sondern überhaupt alle Eßlust zu benehmen. Je nun, wer nicht in's Theater gehen will, kann ja ohnehin zu Hause bleiben. Das einzige Lobenswerthe unserer Administration ist, daß sie unermüdet nach Tenoristen sucht, und richtig hat sie — einen Baritonisten gefunden, Hrn. Kraus nämlich, dessen Stimme nichts mehr als ein zum Tenor hinaufgeschraubter Bariton ist. Was die übrigen, meistens Anfänger, betrifft, die man engagirt hat, so läßt sich von jedem einzelnen mit Shakespeare ausrufen: „Gott gebe nur, seine schlechte Stimme bedeute kein Unglück". — Lortzing's Wildschütz ist vom Josephstädter Theater gegeben worden, und hat nicht so gefallen wie dessen „Czaar". Lortzing würde sich übrigens gewundert haben, wenn er gelesen hätte, was die guten Leute und schlechte Recensenten über ihn und sein Werk in den Zeitungen gesalbadert haben; so sagt die Theaterzeitung von einem „magern Operntext", während die Wiener Zeitschrift Lortzing „mit dem Sujet einen glücklichen Wurf" machen läßt; so hebt das Morgenblatt mehr „Styleigenthümlichkeit" (gegen den Czaar gehalten) heraus, während der Sammler die Musik „theils altdeutsch (sic), theils neufränkisch" nennt; so meint der Wanderer, „diese komische Oper sei sehr lang und sehr langweilig", während die Sonntagsblätter schreiben: „seit Langem ist in keiner Posse so viel und so herzlich gelacht worden, als in dieser Oper" ꝛc. Und was sage ich? Was kann man zu Urtheilen sagen, deren sämmtliche Verfasser, mit Ausnahme des Referenten des Morgenblattes (Hr. Jg. Lewinsky, der Musiker ex professo ist), auch nicht eine Note verstehen, und trotzdem sie mehr oder minder geschickte Literaten, doch gänzlich unmusikalisch sind. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß das Urtheil des Morgenblatt-Referenten das einzig richtige sein müsse, aber ersichtlich ist daraus, in welche Hände die musikalische Kritik in unsern belletristischen Zeitungen (mit wenigen Ausnahmen) gerathen ist. — In drei bis vier Wochen fängt die Saison bei uns an, und da wird sich hoffentlich Interessanteres aus Wien berichten lassen. —

J. —

Die Händelgesellschaft.

Unter diesem Namen hat sich in London eine Gesellschaft gebildet zur Veröffentlichung einer neuen Ausgabe der Werke von Händel in Partitur mit beigesetzter Pianoforte- oder Orgelbegleitung. Ein Prospect ist so eben erschienen, in welchem der Plan der Gesellschaft, der mit dem der Musical antiquarian Society viel Aehnliches hat, näher auseinander gesetzt wird. Der jährliche Beitrag ist eine Guinee, wofür jedes Mitglied ein Exemplar des jährlich Gelieferten erhält. Sollte die Zahl der Mitglieder bis auf 1000 steigen, so ist anzunehmen, daß jährlich 400 Seiten geliefert werden können. Der Ausschuß der Gesellschaft besteht aus 16 der ersten Musiker, unter diesen Bishop, Benedict, Bennett, Goss, Moscheles, Potter und Turle. Eine durchaus gute Ausgabe von Händel's Werken existirt noch nicht. Die Walsh'sche Orginalausgabe (sagt der Prospect), abgesehen davon, daß sie nicht vollständig, und, da Händel wegen Erblindung der Augen sie nicht durchsehen konnte, nicht einmal correct genannt werden kann, ist zu gleicher Zeit so selten, daß sie noch kaum für Geld zu erlangen ist. In Dr. Arnold's Ausgabe fehlen gleichfalls verschiedene frühere Werke, die erst nach der Veröffentlichung der erstern aufgefunden worden; dazu wimmelt sie von Druckfehlern, der Text ist oft incorrect, Arien sind in Chöre umgewandelt, und auch diese Ausgabe ist in Betracht ihres hohen Preises kaum erschwingbar. Diese Schwierigkeiten und Lücken zu heben, ist jetzt ein Verein von Professoren zusammengetreten, wie auch einige der berühmtesten Musiker ihre Mithülfe zugesagt haben, deren Fürsorge die Redaction der neuen ganz vollständigen Ausgabe anvertraut ist."

So weit Mainzer's Musical Times über das großartige Unternehmen. So erfreulich es auch für den deutschen Musiker sein muß, so knüpft sich doch ein trauriger Gedanke daran: für Händel haben sich schon so viele Hände gerührt, für unsern großen Sebastian noch nicht. Sollen wir uns auch darin von den Engländern überholen lassen, und gewiß sie werden es uns zu unserer Beschämung, wenn wir nicht bald dazu thun. *)

K.

Feuilleton.

*** **Beim Brande des Berliner Opernhauses sind leider auch sehr kostbare Instrumente, darunter 7 italie-**

*) Die Zeit ist vielleicht nicht so fern, wo der Plan einer vollständigen Ausgabe Bach's dem Publicum vorgelegt werden dürfte. d. R.

nische Bässe, mit verbrannt. Die mus. Bibliothek ist dagegen fast ganz gerettet; ihr Werth wird auf 50,000 Thlr. geschätzt. Zum Bau des neuen Hauses hat der König 800000 Thlr. aus seiner Privatschatulle bewilligt — Die Aufführung von Lachner's Catharina Cornaro, die binnen Kurzem im Opernhause stattfinden sollte, wird nun wiederum lange verschoben bleiben, da die bereits fertigen Decorationen für das Schauspielhaus zu groß sind. —

*** Aus Dresden. Unser Landsmann, der Pianist Friedrich, welcher den theoretischen Theil seiner musikalischen Kenntnisse Hrn. J. Otto und Dotzauer in Dresden, so wie dem verstorbenen Cantor Weinlich in Leipzig verdankt, scheint gegenwärtig, nachdem er inzwischen noch unter Marschner's Leitung mehrere Opern componirte, in Paris durch sein Pianofortespiel sehr zu gefallen. Auch der Altmeister Cramer äußerte sich sehr freundlich über ihn. —

*** Am 22sten Juni starb im 89sten Lebensjahre Gabriel Protta, ein im vorigen Jahrhundert oft genannter italienischer Componist, Mitschüler Zingarelli's und Cimarosa's. — In Grätz starb am 9ten August in der Blüthe der Jahre die Sängerin Marie Lengvary; am 11ten wurde sie feierlich bestattet; viele Tausende begleiteten den Zug. —

*** Von dem regen Musikinteresse des verschiedenen Pohlenz giebt seine reiche nachgelassene Bibliothek einen Beweis; der bescheidene Mann sprach kaum davon, und doch war sie die bedeutendste hiesige Privatbibliothek. Wir machen nochmals auf ihre Versteigerung aufmerksam, die vom 2ten bis 10ten October hier stattfinden wird. *) —

*** Zum Andenken an das 1ste Thüringische Gesangfest erschien eine Brochure von L. Storch „der Thüringer Sängerbund und sein 1stes Liederfest". — Eine andere Brochure zum Andenken an das Salzburger Mozartfest liegt uns gleichfalls vor; der Verfasser ist L. Mielichhofer in Wien. —

*** Zum Musikdirector der Gewandhausconcerte ist für den nächsten Winter Ferdinand Hiller gewählt. Mendelssohn geht leider nach Berlin zurück, um für's erste seine neucomponirte Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum aufzuführen. —

*** Von Gaßner's Zeitschrift für Dilettanten ist neuerdings wieder ein interessantes Heft erschienen. —

Cours de Piano

für classische, moderne und Ensemble-Musik von J. B. Cramer und J. Rosenhain in Paris.

Der Cours de Piano, welchen die HH. J. B. Cramer und J. Rosenhain errichtet haben, hat den Zweck, die Schüler mit den vorzüglichsten Werken für das Piano der verschiedenen Epochen und Schulen bekannt zu machen.

Leider haben viele der jüngeren Pianisten den irrigen Glauben, die Kunst des Clavierspiels bestünde einzig und allein in dem mechanischen Talente, Schwierigkeit auf Schwierigkeit zu häufen; haben sie diese überwunden und ist es ihnen gelungen, eine kleine Anzahl brillanter Tonstücke in den Fingern zu haben, so halten sie ihre künstlerische Ausbildung für vollendet.

Die HH. Cramer und Rosenhain sind der Ansicht, daß es jetzt, wo die Technik des Clavierspiels so weit gediehen, so sehr Gemeingut geworden, daß sie fast ihren ganzen Nimbus verloren, sehr wünschenswerth sei, den Sinn der Schüler auf den ästhetischen Theil der Kunst zu lenken. Sie halten es für wichtig, sie von dem ausschließlich materiellen Wege abzubringen, und vor Allem den Styl, Vortrag und Geschmack zu bilden, und sie zu dem Verständniß der vorzüglichsten Werke unserer großen Meister zu befähigen, ohne jedoch die Entwickelung des Mechanismus beeinträchtigen zu wollen. Dieser soll nur die ihm gebührende Stelle einnehmen, denn nur dann wird das Ausführungstalent seiner eigentlichen Bestimmung entsprechen, wenn es dazu dient, die Eingebungen der Componisten getreu wiederzugeben, und der Mechanismus nicht mehr das Ziel, sondern einzig und allein das Mittel sein wird.

Um zu diesem Resultat zu gelangen und den Fingern Reinheit, Gleichheit und das Brillante des Anschlags zu verleihen, lassen die HH. Cramer und Rosenhain ihre Schüler die Exercitien und Etudes von Clementi, Cramer (unter der Leitung des Componisten), Moscheles, Chopin, Rosenhain nach der Reihe einstudiren; um den Styl und Geschmack zu bilden, lassen sie die Werke der Componisten aller Epochen, wie Scarlatti, Bach, Clementi, Mozart, Hummel, Beethoven, Weber, so wie der besten jetzt lebenden Meister ausführen.

Es sind zwei besondere Course, einer für Damen, einer für Männer errichtet.

Von Zeit zu Zeit tragen die HH. Cramer und Rosenhain vor den vereinigten Schülern eines der hervorragendsten Stücke der verschiedenen Schulen vor, entweder ein Solo oder Duo zu 4 Händen, oder ein Ensemble-Stück als Trio, Quartett rc. rc. Durch die Audition der Werke von Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn rc. können die Kenntnisse nur erweitert, der Geschmack und das Urtheil nur geläutert werden.

Der zweite Jahrgang des Courses beginnt den 1sten November 1843.

Man verbindet sich auf 6 Monate.

Die Personen, die sich einzuschreiben oder die näheren Details zu wissen wünschen, können sich an die Musikverlagshandlung von Maurice Schlesinger 97 r. Richelieu in Paris addressiren.

*) Aufträge nimmt Robert Friese mit Vergnügen an.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 23. Den 18. September 1843.

Kleinere Compositionen für Pianoforte. — Heiteres und Ernstes. — Feuilleton. —

Wende der Dichtkunst feuriges Angesicht
Unwürd'gem Spiel ab; höh're Ziele giebt's
Als weichlich in Armidens Nähe
Waffenentblößt um ein Lächeln buhlen.

J. G. Deeg.

Kleinere Compositionen für Pianoforte.

C. Marxsen, 7 Variationen üb. e. russisches Thema. — Op. 14. — 8 gGr. — Hamburg, bei J. A. Böhme. —

Die Rubrik „Variationen" nimmt in den neuesten Musikkatalogen kaum den 5ten Theil ihrer früheren Länge ein; das ganze Genre war in Verruf gekommen. Diesmal aber erhalten wir ein schätzbares Heft, auf das wir mit Vergnügen aufmerksam machen. Das Thema ist ein originelles, sechstactig und sehr zur Variation geeignet. In den Variationen selbst zeigt sich eine künstlerische Hand, die ihr Thema festzuhalten und interessant zu machen versteht; es sind keine Passagenstücke, sondern saubere Miniaturen, im Charakter des Thema's in meist anziehender Weise ausgeführt. Auf große Originalität macht die Arbeit keinen Anspruch; die Leistung ist dennoch eine complete und sagt uns mehr zu, als manches andre von demselben Componisten, wo er der brillant modernen Richtung neuerer Virtuosen, wie wir glauben gegen seine bessere Natur, zu huldigen schien.

Franz Proche, 6 Variationen üb. ein Original-Thema elegischen Inhalts. — Op. 27. — ⅓ Thlr. — Breslau, bei C. Weinhold. —

Vom Thema hat der Componist nicht zu viel gesagt, wenn er es nennt, wie er es genannt; es berührt uns auf eine ganz eigne melancholische Weise, wie die letzte Klage eines Unglücklichen; wir würden es gerade zu trefflich nennen müssen, wenn uns nicht einige geschmacklose Wendungen darin wieder störten. Und so verhält es sich mit dem ganzen Cyklus; es ist ein sonderbares Gemisch von Philiströsität und Talent, von Geschmacklosigkeit und Empfindungsfülle. Daß jede der Variationen aus einem andern Tone geht als das Thema, würden wir an sich eher als etwas Besonderes, vom Schlendrian Abweichendes bezeichnen, als tadelnswerth finden. Wie es aber hier geschieht, in der Weise, daß die verschiedenen Variationen einen vom elegischen Ton des Thema's sich gänzlich entfernenden Charakter annehmen, die in C-Dur sogar in einen Francois Hünten'schen Bravourton verfällt, will uns jene Sonderbarkeit eben nur als eine solche, keine durch eine innere Nothwendigkeit begründete Form erscheinen. Aber das Thema, wie gesagt, und dann auch der Schlußsatz, der wieder den Charakter des Thema's aufnimmt, stimmen uns zur Theilnahme für den Componisten, der, wenn er seinen Geschmack an wahren Mustern reinigen wollte, vielleicht mit der Zeit wahrhaft Schönes zu Tage fördern würde. Vor Allem müßte er dann vom Passagenkram lassen, dem Ursprünglichen seiner Gedanken die rechte Fassung zu geben, überhaupt Vieles lernen, was sich aus keinen Büchern, sondern nur im steten Verkehr mit Meistern und Meisterwerken und durch Vergleichung zwischen diesen und den eigenen Leistungen lernen läßt. Möchte ihm die erstere Vergünstigung zu Theil werden und er zum andern Kraft und Bescheidenheit genug mitbringen. —

Walther von Göthe, Vier Impromptus. — Op. 6. — Bonn, bei Simrock. —

———, Poësie. — Op. 8. — Ebendaselbst. —
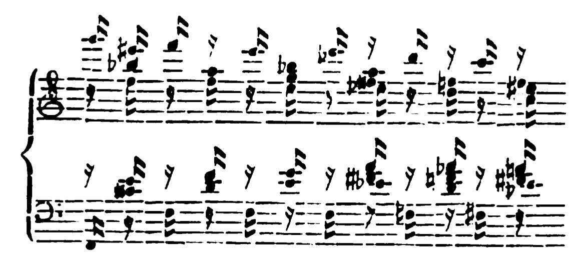
Von den Arbeiten des jungen Göthe, einem Enkel des großen, haben wir bereits früher in der Zeitschrift angezeigt. An die vorliegenden dürfen wir allerdings auch noch nicht das strengste Richtmaß anlegen. Der Componist ist noch jung, schwankt offenbar noch zwischen verschiedenen Idealen, und unschlüssig, ob er zur deutschen oder italienischen Fahne schwören soll, scheint er sich nun willenlos den ersten besten Eingebungen hinzugeben, so daß freilich nicht überall Vollkommenes zu Stande kommen kann. In Erfindung leichter melodischer Sätze zeigt er sich am gewandtesten; wo es aber auf Ausarbeitung, auf Durchführung ankommt, verläßt ihn Lust und Kraft, und so haben denn die meisten der Stücke ein mehr dilettantisches Gepräge. Am besten hat uns das freundliche Motiv des 4ten Impromptus zugesagt; der Verlauf des Stückes entspricht indeß dem ersten Eindrucke nicht. Noch würden wir dem jungen Tonsetzer zurufen, sich nicht zu sehr im Kleinen zu zersplittern, wenn nicht die Kunde ging, daß er sich auch mit größeren dramatischen Arbeiten beschäftigte. Mit Verlangen sehen wir den letzteren entgegen; an allem, was an einen großen Mann erinnert, nimmt ja die Welt doppeltes Interesse; und so sei uns der gefeierte Name eine gute Vorbedeutung seines künftigen Schaffens und Wirkens. —

O. J. A. Dütsch, 4 charakteristische Tonstücke. — Op. 1. — 15 Ngr. — Leipzig, bei R. Friese. —

Die Vorbilder des jungen Componisten scheinen Henselt und Mendelssohn zu sein; wenigstens halten sich die obigen Stücke zwischen Etude und Lied ohne Worte. Wir erhalten im Heft durchaus nichts Ungewöhnliches; die Natürlichkeit, das Streben nach guter Form und wohlklingender Harmonie, das sich überall darin ausspricht, macht es uns aber angenehm. Zu hüten hat sich der Componist bei Abfassung solcher kleinen Stücke vor zu langer Fortführung stereotyper Figuren, wie es sich im 1sten und 3ten Stücke zeigt: es ermüdet dies Hörer und Spieler. Im Uebrigen schreibt er correct und klar, daß man kaum etwas zu tadeln herausfindet. Das Duett ist eine Copie des Mendelssohn'schen in As; einem älteren Componisten würden wir den Druck kaum vergeben, beim jüngeren erfreut auch die gelungene Copie. Noch zeichnen sich die Stücke dadurch aus, daß nirgends eine Vortragsbezeichnung angegeben ist, die sie in ihrer Klarheit auch kaum bedürfen. —

C. Krebs, Große Fantasie über Thema's aus Lucrezia Borgia von Donizetti. — Op. 121. — 1 Thlr. — Hamburg, bei Schuberth u. Comp. —

Der Componist scheint Liszt und Thalberg den Rang ablaufen zu wollen mit seiner Phantasie, nach unserer Ansicht ohne das mindeste Geschick dazu; es hat uns lange nicht etwas in seiner Schaalheit so abgestoßen als dies Opus. Welche Geckenhaftigkeit, welche Gespreiztheit und Selbstgefälligkeit überall. Da sind uns die Quinten und Octaven eines fleißigen Schülers lieber als solche Routine, die keine Schnitzer macht, aber Schlimmeres als das, gemeine Musik. Was Liszt im Conflict mit sich und der Welt, was Thalberg im Salon und unter Frauen gelernt, das will hier ein Kleinstädter nachmachen, und sieht bei jenen überall die große Virtuosität in Beherrschung des Instruments heraus, so arbeitet sich hier einer mühselig auf den Tasten ab und bringt nichts als Philisterei. Wird aber der Kleinstädter genial, so schreibt er Sachen wie:



im Uebrigen alles wüst und leer. Fort mit solcher Composition! —

Stephan Heller, Phantasie (Op. 31.) und Boleros (Op. 32.) über Thema's aus der Jüdin von Halevy (à 17½ Sgr.). — Berlin, bei Schlesinger. —

Dies ist auch Salonmusik; aber wie sieht hier überall der feine Musiker heraus, wie pikant und eigenthümlich alles. Oft schon haben wir unser Bedauern ausgesprochen, wenn wir wirklich schöpferische Talente in secondairen Compositionsweisen sich ergehen sahen; anderntheils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geistreiche Künstler, wie St. Heller, manchmal den Salon bedenken, wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht bringen würde. Es ist, als ob sich Halevy's Musik in Heller's Hand veredelte; er besitzt eine außerordentliche Gewandtheit, fremdes Mittelmäßiges so zuzurichten, daß es sich wie eine gute Originalcomposition anhört. Wir wissen kaum einen andern Componisten, der es ihm darin gleich thäte, der sich in einer Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt, so wenig von seiner Würde zu vergeben wüßte. Wende

er also immerhin von seinem Reichthume auch dem Dilettanten zu; er schlägt ihm damit die Brücke zum Verständniß tieferer Kunst. Gefahr für seine eigene bessere Künstlerschaft scheint dabei nicht vorhanden zu sein. —

Wilhelm Krüger, 3 Melodieen. — Op. 5. — 12½ Ngr. — Stuttgart, bei Zumsteg. —

Drei artige Kleinigkeiten, die indeß mehr einen Clavierspieler als einen Componisten von Fach verrathen. Die Begleitung hat überall noch die Oberhand über die Melodie, und meist ist jene interessanter als diese. Am meisten hat uns das erste Stück zugesagt; in der Form nicht meisterlich, spricht es eine wärmere Empfindung aus und an. Einige virtuosische Verzierungen, die schon altmodisch, wünschten wir auch aus ihm gebannt. Das 2te und 3te Stück sind weniger geglückt und weder melodisch noch harmonisch anziehend; die Begleitung spielt in ihnen die Hauptrolle. —

J. P. E. Hartmann, Acht Skizzen. — Op. 31. Heft 1. ½ Thlr. — Hamburg, bei Schuberth u. Comp. —

Der Titel ist wohl gewählt. Man erhält in dem Hefte vier kürzere charakteristische Stücke, von denen namentlich das erste gelungen scheint; es kommt uns wie eine gemüthliche Familienscene vor. Im zweiten Stücke, canzonetta religiosa, vermissen wir musikalischen Fluß; die canonischen Stellen darin dünken uns etwas steif. Das dritte Stück, eine Mazurka, stammt wohl aus einer früheren Zeit; sie ist bei weitem zahmer als etwa eine von Chopin, und hat vom 2ten Theil an vielmehr einen Walzercharakter. In der letzten Skizze scheint dem Componisten ein bestimmtes Bild vorgeschwebt zu haben; manches berührt uns fast ironisch. Darüber könnte natürlich nur der Tonsetzer Auskunft geben. —

13.

(Fortsetzung folgt.)

Heiteres und Ernstes aus meinen Analekten.

Die zehn Gebote für Künstler und Kritiker.

Du sollst keine anderen Götter haben, als die poetischen, und keine anderen Ideen, als die dem Göttlichen und Sittlich-Schönen, das im Menschen liegt, am nächsten kommen.

Du sollst nicht abgöttisch den Einen lieben, dem die kenntnißlose Menge huldigt; ihn nicht verehren, dienen, am wenigsten ein Nachbeter seiner Thaten sein.

Du sollst den Namen und die Kraft des Genius, der dich antreibt, und dem du huldigst, nicht unnützlich führen, denn die Nachwelt wird den nicht ungestraft lassen, der — seinen eignen Namen mißbraucht.

Du sollst den Zeitgeist heiligen, d. i. heilig machen und nicht heruntersetzen, weder durch gemeine noch schlechte Werke, die er begünstiget.

Du sollst deine Väter, unter allen gebildeten Nationen, ehren durch fleißiges Studium, auf daß dir's wohlgehe, und du lange lebest in deinen Werken.

Du sollst nicht tödten, weder das aufkeimende Genie, noch auch die Verdienste derer, auf deren Schultern du stehst — und weiter siehst! Auch sollst du dem, deß Werke du recensirst, keinen Schaden an seinem Leibe und seiner Persönlichkeit thun, wenn du ihm auch in seinen Geistes-Nöthen nicht helfen kannst.

Du sollst nicht ehebrechen — mit den Musen und Grazien, sondern keusch und züchtig sein in deinen Worten und Werken, auch Jeglicher das Fach, worin er vorzüglich sein kann, vorzüglich lieben und ehren.

Du sollst nicht stehlen! — weder geradezu die Gedanken und Ideen eines anderen Autoren, noch auch durch Schleichhandel sie an dich bringen — sondern das Benutzte gehörig anzeigen und citiren.

Du sollst nicht falsch Zeugniß reden — in der Literatur, das heißt, die Ideen eines Andern, den du beurtheilst, nicht aus dem Zusammenhange reißen oder verkehren, keine Anekdoten von ihm verbreiten, die nur halbwahr oder erdichtet sind, vielweniger mit Knaben-Unvorsichtigkeit literarische Fehden beginnen, sondern, so lang' es möglich ist, alles zum Besten kehren.

Du sollst nicht schreiben, blos deshalb, um deines Mit-Autoren Ruhm oder Amt oder Honorar zu gewinnen, sondern aus freiem Trieb zur freien Kunst, zu der Viele sich berufen dünken, aber nur Wenige auserwählet sind.

Dies sind die zehn Gebote. Das Elfte aber ist, was Jean Paul allen seinen Mitarbeitern in der Vorschule zuruft:

„Habt nur vorzüglich wahres herrliches Genie, dann werdet ihr euch wundern, wie weit ihr's treibt."

Gluck und Rousseau.
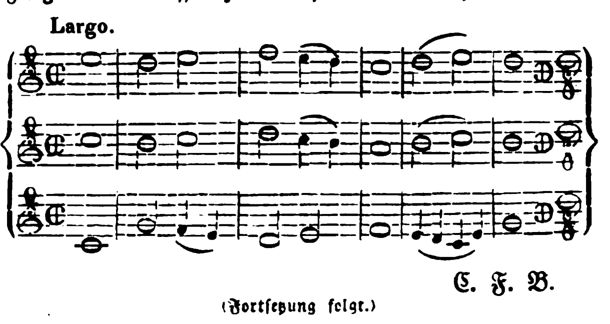
Ein Herr von Corancez hatte Gluck bei J. J. Rousseau eingeführt. Folgendes ist das Urtheil, welches dieser Kunstkenner von Gluck's Talent vor der ersten Aufführung seiner Oper: Paris und Helena, in Frankreich fällte.

„Eines Tages (dies sind die Worte des Hrn. von

Corancez) sagte Rousseau zu mir: ich habe viele italienische Partituren gelesen, in welchen sich echt dramatische Stücke finden. Aber Gluck allein scheint es nur darauf anzulegen, jede seiner Personen diejenige Sprache reden zu lassen, die für sie paßt; und das Bewundernswürdigste hierbei ist, daß diese Sprache, einmal angenommen, sich durchaus treu bleibt. Seine Geistesfähigkeit in diesem Punkte hat ihn in seiner Oper „Paris und Helena" sogar zu einem Anachronismus verleitet. — Verwundert über diese Aeußerung, bat ich ihn, mir den Sinn derselben zu erklären. — In die Rolle des Paris, fuhr Rousseau fort, hat Gluck mit dem glänzendsten Aufwand den höchsten Grad von Weichheit gelegt, dessen die Musik fähig ist, über Helena's Wesen hingegen ist eine gewisse Strenge verbreitet, die auch im Ausdruck ihrer Liebe zu Paris immer noch fühlbar bleibt. Die Ursache dieses Unterschiedes ist ohne Zweifel darin zu suchen, daß Paris ein Phrygier war, Helene eine Spartanerin; aber er hat dabei nicht auf die Zeit, in welcher sie lebten, Rücksicht genommen. Erst den Gesetzen Lykurg's verdankte Sparta die Strenge seiner Sitten und seiner Sprache; Lykurg aber ist weit später als Helena. — Ich theilte diese Bemerkung dem Componisten mit. — Ich wäre glücklich, sagte er, wenn viele Zuhörer mich so zu verstehen, mir so zu folgen im Stande wären. Sagen Sie Hrn. Rousseau, daß ich ihm für die Aufmerksamkeit danke, die er meinen Werken widmet; bemerken Sie ihm aber zu gleicher Zeit, daß die Anklage des Anachronismus mich nicht trifft. Wenn ich meiner Helena einen Anstrich von Strenge gab, so geschah dies nicht aus dem Grunde, weil sie eine Spartanerin ist, sondern weil sie beim Homer selbst diesen Charakter hat. Sagen Sie ihm, um die Sache mit einem Worte auszudrücken, daß sie vom Hector geachtet wurde."

Joseph Haydn's akademisches Probestück.

Vielfach waren die Auszeichnungen, welche dem herrlichen Joseph Haydn im Jahre 1791 in London, ja in ganz England zu Theil wurden. Auch die Universitätsstadt Oxford beeilte sich, dem deutschen Tonmeister ihre Hochachtung und Bewunderung zu bethätigen, und übersandte ihm das Ehrendiplom eines Doctors der Musik, was man selbst einem G. Fr. Händel, der dreißig Jahre in England weilte, nicht vergönnt hatte. Jedoch erwartete man, daß Haydn wenigstens dem Scheine nach eine Probe seiner musikalischen Tüchtigkeit einreichen würde. Er überschickte daher als solche eine so eingerichtete Composition, daß sie auf jede Art, vorwärts und rückwärts, von oben nach unten oder von unten nach oben, ohne Aufhebung der Harmonie gelesen werden konnte. Ein solches Stück heißt ein Canon cancrizans (krebsgängiger Canon), und der folgende ist Joseph Haydn's akademisches Probe= oder richtiger Meisterstück, dem, um es zu singen, die Worte untergelegt wurden: „Thy Voice, o Harmonie, is divine".



C. F. B.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

*** Hr. MD. Schindler aus Aachen hielt sich einige Tage in Leipzig auf; von seinen Beethoven'schen Schätzen theilte er auf das bereitwilligste mehreren Kunstfreunden zur Ansicht mit. Die Skizzen= und Conversationsbücher enthalten höchst Interessantes. — Auch Capellmeister Dorn war auf seiner Reise von Riga nach Cöln einige Tage hier. Unter der künftigen Theaterdirection wird, wie es heißt, eine seiner neuen Opern zur Aufführung kommen. —

*** Berlioz's „musikalische Reise", deren Uebersetzung schon zwei deutsche Zeitschriften vollständig gebracht, werden wir, sobald das Ganze vor uns liegt, in der Zeitschrift im Auszuge mittheilen. —

*** In Weimar ging die Oper „Alor oder die Hunnen vor Merseburg" von Hummel's Sohn zweimal über die Bühne. — H. Esser's Riquiqui wurde in Aachen mit Beifall gegeben. —

*** Die HH. C. F. Becker in Leipzig und MD. Dr. Gaßner in Karlsruhe sind zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ernannt worden. —

*** Das Oratorium „Moses" von Marx kommt unter des Componisten Leitung ehestens in Erfurt zur Aufführung. —

*** Den 23sten giebt das Thomanerchor unter MD. Hauptmann's Leitung Händel's Samson in der Thomaskirche. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 24. Den 21. September 1843.

Deutsche Oper (Schluß). — Liederschau. — Braham. — Notizen. —

Leicht verklungen
Wie ein Hauch,
Doch gesungen
Haftet's auch.

J. G. Seidel.

Deutsche Oper.

Conradin Kreutzer, Der Edelknecht, romantische Oper in 3 Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer. (Vollst. Clavierauszug vom Componisten.) —

(Schluß.)

Die erste Nummer beginnt mit dem Bruchstücke eines Tanzes, dem Diana (Sopran) im Schmerze über ihre hoffnungslose Liebe entflohen. Nach einem recitativisch gehaltenen Satze und wechselnden Tempi's mit leidenschaftlichem Ausdrucke, tritt ein Allegro in G-Dur ein, das eben so frisch als glänzend die Introduction schließt. In Nr. 2., Recit. und Duett, tritt Gonzaga, der Herzog von Sicilien (Bariton) zu Diana. Er erklärt ihr seine Liebe, sie verweigert ihm dagegen ihre Hand. Die ganze Nummer hat dramatisches Leben. Beide, auf verschiedenen Leitern der Gefühle schwankend (um mit Schiller zu reden), einigen sich zum Schlusse im lebendigen Zweigesange. Nr. 3., Romanze des Edelknechts (Tenor), hat ritterlichen Ausdruck, indeß bei Nr. 4., Duettino zwischen der Prinzessin Renée (hoher Sopran) und dem Edelknecht, die heitre Grazie der Musik die zum Niedrigkomischen sich neigende Situation wesentlich verschönt. Mit Nr. 5. (Scene und Quartett und Quintett) nähert sich der Componist dem musikalischen Höhepuncte des ersten Actes. Dem Zweigesange von dem Herzoge und der Prinzessin Renée folgt in diesem Satze ein reines Vocal-Quartett (Moderato As-Dur ¾ Tact), welches erst gegen den Schluß hin Instrumentalbegleitung erhält. In dem darauf folgenden Allegro risoluto (plötzlich mit E-Dur beginnend) unterbricht der König den melodischen Satz des Herzogs barsch mit dem Recitativ. Mit dramatischen Ausdrucke die Musik weiter spinnend, vereinigt der Componist die Stimmen zu einem kurzen aber wirksamen Quintett. In Nr. 6., als dem Finale (dem Acte, mit welchem Renée als Braut des Königs von England erklärt wird), erreicht er den Höhepunct durch eine wirksame Anwendung und Verknüpfung des Einzelnen zum Ganzen sowohl, als durch eine umsichtige, wohl hauptsächlich aus Erfahrung gewonnene Benutzung der Mittel, und namentlich des Chores, der zwar an die Art und Weise, wie ihn namentlich Bellini behandelte, erinnert, nicht aber so gegen die Solostimmen zurücktritt, daß er Statistenfunction zu übernehmen scheint.

Nach einer kurzen Einleitung beginnt der zweite Act mit Nr. 8., einer recht hübschen Romanze der Prinzessin Renée, welcher ein Duett zwischen ihr und Diana folgt, das sich nicht minder durch seine heitre Grazie geltend macht; nur ist es etwas zu lang ausgesponnen und tritt so hemmend in den Gang der Entwickelung. Es ist allerdings für den Componisten eine harte Prüfung, einer günstigen Gelegenheit zu entsagen, bei der er seiner Muse nach Herzenslust gewähren lassen kann, doch bleibt es in der Oper immer ein Fehler (der häufig begangen wird), weil gar zu leicht dadurch das Gleichgewicht gestört wird, welches die Musik mit der Poesie und den in sie eingreifenden Künsten halten muß, obwohl wir jener Behandlungsweise, wo bei der Entwickelung und Ausprägung der einzelnen musikalischen Sätze in verschiedener Form gar keine Zeit ge-

gönnt ist, durchaus nicht das Wort reden wollen. In Nr. **10.** (Scene, Duettino und Terzett) treten erst Renée und Diana auf, zu denen in der Oberhofmeisterin eine dritte weibliche Stimme, und zwar ein Alt sich gesellt. Die ganze Situation ist komisch und die musikalische Behandlung angemessen. Nur am Schlusse bei dem: „Gute Nacht!" beleuchtet die Musik die Scene mit ihrem ernsten Lichte, ein Umstand, der freilich in dem Wesen der Musik begründet liegt, die in solchen Fällen nur äußerlich als Parodie wirken kann, sich aber ihrer Würde begeben muß. — Nr. **11.** ist ein hübscher, kräftiger Jägerchor. In Nr. **12.** (Recitativ und Arie) übergiebt der König dem Edelknecht einen Dolch zum Morde des Herzogs. Wie in diesen, so in der folgenden Ariette des Edelknechts hat der Componist die Einfachheit im Ausdrucke der bravourmäßigen Behandlung der Singstimme vorgezogen, obwohl in beiden dem Sänger hinreichend Gelegenheit geboten ist, sich zu zeigen. Ein Duett voll dramatischen Schwunges zwischen dem Edelknecht und dem Herzog geht dem minder großen, aber gleich gut angelegten und ausgeführten Finale des zweiten Actes vorher, welches sich an die Katastrophe knüpft, die durch das offne Auftreten des Königs dem Herzoge gegenüber herbeigeführt wird. Zwei Soprane und zwei Bässe bilden das Gesangsquartett. Chor fehlt in diesem Finale.

Ein Frauenchor eröffnet in Nr. **16.** den dritten Act, in welchen sich die Solopartie der Prinzessin mischt. Er ist einer der gelungensten Sätze, der bei Einfachheit und Anmuth sich zu charakteristischer Bedeutsamkeit aufschwingt. Nicht minder artig ist die folgende Romanze, Nr. 17., in welcher Renée ihrem Schmerze über die ihr bevorstehende Trennung vom Vaterlande als Vermählte des Königs von England Raum giebt. In Nr. **18.**, Terzett, treten der König, Renée und der Edelknecht auf. Der König fordert von ihr das Armband, das sie als Liebespfand sich vom Edelknecht hat rauben lassen. Die Angst der Prinzessin, die Verlegenheit des Edelknechts und die Wuth des Königs, dem das strafbare Liebesverhältniß der Schwest.r nun völlig klar, sind in dem Andante grave, F-Moll, womit die Nummer beginnt, gut geschildert; doch plötzlich im Andante con moto, $\frac{3}{4}$ As-Dur, vereinigen sich die Stimmen zu einem dreistimmigen Gesange ohne Instrumentalbegleitung, der, rein lyrisch gehalten, den charakteristischen Ausdruck der Scene nicht nur ganz verleugnet, sondern dem, der den Text nicht versteht, eher das Gegentheil errathen läßt. Die Vorzüge, welche dieser Satz als dreistimmige Vocalcomposition in sich vereinigt, so wie der Effect, den der Componist bezweckt, entschuldigen keineswegs eine derartige Bevorzugung der Musik, wodurch nicht nur alle Beziehung dieser zu dem Drama aufgehoben, sondern sogar letzterem ein widersprechendes Moment aufgedrungen wird. Noch weniger kann das Beispiel einiger beliebten italienischen Operncomponisten diesem Mißgriffe das Wort reden, da derartige Fehler zu ihren Hauptschwächen gehören, in denen sie besonders stark sind. Nach diesem Vocalsatze gewinnt die Musik indeß wieder einiges dramatisches Leben, das sich bis zum Schlusse des Terzett's steigert. Ein ziemlich großes, aber dem Texte und der Situation nach nicht zu lang ausgesponnenes Duett zwischen der Prinzessin und dem Edelknaben, das zum Schlusse lyrischen Ausdruck annimmt, geht dem Finale vorher, welches mit einem großen Chor, die Ankunft des Königs von England verkündigend und der Braut huldigend, beginnt. Es wird verstärkt von einem Männerquartett, mit welchem 4 ausgewählte Ritter Englands hinzu treten. Rasch und von dramatischer Musik wirksam unterstützt entwirrt sich der Knoten, und die Oper schließt im Chor mit den **6** Solostimmen kräftig und glänzend.

J. B.

Liederschau.

Ferdin. Möhring, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Op. **12.** — Pr. $\frac{7}{12}$ Thlr. — Berlin, bei Trautwein. —

Der Componist, von dessen früheren Werken wir bereits einige zu besprechen Gelegenheit fanden, hat an leichterer Beherrschung der Form gewonnen, so wie denn auch eine strengere Selbstkritik ihn bei vorliegenden Liedern manches vermeiden ließ, was seinen früheren ein oft dilettantenmäßiges Ansehen gab. Obwohl es ihm nicht an Phantasie mangelt, so weiß er sie doch nicht zu jener intensiven Kraft anzuspannen, durch welche die Idee selbst gesteigert wird, denn obwohl sie dem Gedanken nur die äußere Gestaltung giebt, tritt doch unbewußt eine Wechselwirkung ein. So in Nr. **1.** „Im April" und Nr. **3.** „Sehr wohl", zwei schönen Gedichten von Geibel, nimmt die Musik im Beginn einen bedeutsamen Charakter an, der sich aber bald wieder in jene Allgemeinheit des Ausdrucks verliert, für welche die Anwendung der allergewöhnlichsten äußerlichen Mittel, wie z. B. das Arpeggio mit gehobenen Dämpfern in der Begleitung, einige Vortragszeichen für die Singstimme, die sich im Portamento bei einfachem Melodieflusse ergeht ꝛc. hinreicht. Doch damit darf sich, wem die Musik Ernst ist, noch nicht begnügen. Die Einfachheit des hübschen Liedes Nr. **4.** „Sehnsucht nach Norden" von Geibel schließt die weite Tonferne, in der sich die Singstimme bewegt, als keineswegs unumgänglich nöthig aus. Wie der Text in dem Liede von H. Heine Nr. **2.**, ist auch die angemessene Musik, nämlich

unbedeutend. In dem letzten Liede: „Unter den dunklen Linden" $\frac{6}{8}$ Tact, hat sich der Componist einen rhythmischen Fehler zu Schulden kommen lassen. Es darf nämlich nicht mit der Arsis, sondern mit der Thesis beginnen, wobei also, was jetzt das vierte Achtel des Tactes ist, das erste wird. Der Componist ist auf diese Weise gegen den Schluß hin in die Brüche gerathen und hilft sich nun mit einer Tacteinschaltung. Die eingeschalteten ersten drei Achtel des 14ten Tactes müssen aber wegfallen, wenn das ganze Lied rhythmisch corrigirt wird. Es können allerdings Fälle eintreten, wo dergleichen Abweichungen in rhythmischer Anwendung nicht nur erlaubt, sondern sogar bedingt sind, doch liegt hier kein Grund vor, abgesehen davon, daß jene Einschaltung stört. —

Carl Lührß, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Op. 6. — Pr. $\frac{2}{3}$ Thlr. — Berlin, bei Schlesinger. —

Das erste Werk, das uns von dem Componisten in die Hand kommt. Die Melodie ist fast durchgängig ausdrucksvoll bei guter Declamation, und die Harmonie, dem betreffenden Charakter entsprechend, sinnig gewählt. Namentlich gilt dies von Nr. 1. „Kehr' bei mir ein" von Rückert, Nr. 2. „O schwer ist mein Herz" von R. Burns, und Nr. 5. „Du bist wie eine stille Sternennacht" von Fr. Kugler, von denen das erste keck in die Reihe der ausgewählten Lieder treten darf. Wenn auch minder bedeutend in der Erfindung, so machen sich doch Nr. 2. „Abendlied" von Rückert, Nr. 4. „Zwiegesang" von Reinick, und Nr. 6. „Wiegenlied" von W. Strauß durch einfache Grazie sowohl, als durch ein ungezwungenes Anschmiegen der Begleitung an die fließende Melodie geltend. In Nr. 4. wäre es besser gewesen, wenn der Componist bei der langen hohen Note, die im ersten Verse auf u, diesem für den Sänger höchst ungünstigen Vocal, zu halten ist, dieselben Worte untergelegt hätte, die er dazu im 2ten Verse benutzt hat, zumal da sie gut passen. Es ist überhaupt zu wünschen, daß die Wissenschaft des Gesanges mehr Gemeingut der Componisten wäre, als es der Fall, eine Bemerkung, über die wir uns bei günstigerer Gelegenheit deutlicher auszusprechen gedenken.

Kronprinz von Hannover, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. — Preis: 17½ Ngr. —

Wer mag's dem Richter verargen, wenn Pietät für den Gegenstand seines Urtheilsspruches ihn nicht die kalte besonnene Sprache führen läßt, die sonst das Resultat unbefangener Untersuchung ist, die er, wie es ihm recht und gut dünkt, zu führen hat? Und kann es befremden, wenn des königlichen Sängers Lieder uns schon ein Gegenstand der Pietät sind, auch wenn sie nicht aus einem Herzen stammten, das in dem Zauberreich der Töne jenen Licht- und Farbenhimmel findet, der für das irdische Auge untergegangen ist, weil es ein zertrümmerter Spiegel, weil es — todt ist? Der weiche, elegische Grundton, der durch diese Lieder weht, nimmt auch selbst da nicht, wo die Textesworte in's Gebiet der Reflexion hinübergreifen, jenen pathetischen Ausdruck an, in welchen die Musik sehr leicht bei derartigen Vorwürfen übergeht. Ja der eigenthümliche und mit dem anatomischen Messer der Kritik dem äußeren Auge des Verstandes nicht darzulegende innige Consensus, in welchem die Musik bei ihrer Form im Allgemeinen, so wie dem besonderen Ausdrucke der gut declamirten Melodiephrasen im Einzelnen zu den Texten steht, läßt beinahe mit Sicherheit in dem Sänger zugleich den Dichter vermuthen. Daß die Musik in ihm wie in jedem Künstlerherzen gleich einem heiligen, durch die Wüste des Lebens leitenden Gestirne aufgegangen, künden auch diese Lieder, wie es bereits frühere offenbart. — B.

(Schluß folgt.)

Braham.*)

Wer die Kunst liebt, nimmt auch an dem Künstler Interesse, und Niemand wird den Namen John Braham mit Gleichgültigkeit aussprechen. Im Augenblick knüpft sich noch ein besonderes Interesse an seinen Namen, indem sein Wiedererscheinen unter uns alle jene Gefühle des Enthusiasmus wieder hervorgerufen, wie sie sein Genius seit einem halben Jahrhundert zu wecken gewohnt war.

John Braham ist zu London im J. 1777 geboren. Seine erste musikalische Erziehung erhielt er von dem berühmten Tenorsänger Leoni, dessen Aufmerksamkeit das außerordentliche Talent des Knaben erregt hatte. Sein erstes Auftreten fällt in sein 9tes oder 10tes Jahr, wo er in der Benefizvorstellung seines Lehrers, im „Soldier Tired" sang. Um dieselbe Zeit erhielt er ein Engagement auf dem Royalty Theatre, und der Ruf seiner Erstaunen erregenden Darstellungen zog bald eine Menge Zuhörer aus dem Westende Londons auf den bescheidenen Schauplatz seiner ersten Künstlerthaten. Kurz darauf verließ Leoni England und sein verwaister Zögling gerieth bald in die dürftigsten Umstände, da ihm seine einzige Hülfsquelle versiegt, d. i. da er seine Stimme verlor. Glücklicherweise fand er in der Familie Goldsmid eine mächtige Beschü-

*) Aus Mainzer's Musical Times.

zerin; durch ihren Einfluß erhielt er Pianofortestunden und die Mittel zu seiner weiteren künstlerischen Ausbildung.

Im J. 1794 verschaffte der Flötenspieler Ashe Braham ein Engagement in den Concerten in Bath. Rauzzini, der berühmte Sänger und Componist, der jene Concerte leitete, interessirte sich für Braham's fernere Ausbildung und es konnte kaum ein Geschickterer gedacht werden als er. Daß Braham sein Schüler gewesen, war Rauzzini's Stolz bis an seine letzten Lebenstage, andrerseits hat Braham nie verläugnet, wie viel er seinem Lehrer schuldig.

Der Name des jungen Sängers drang von Bath bald nach London und 1796 wurde Braham für das Drurylane-Theater engagirt.

Storace schrieb damals gerade seine Oper Mahmoud und zwar, da Braham darin die Hauptrolle zugedacht war, mit besonderer Rücksicht auf Braham's Stimme. Leider starb Storace vor Beendigung seiner Oper, die nun von M. Kelly vollendet und den 30sten April 1796 zum erstenmal aufgeführt wurde. Braham, damals erst 19 Jahr alt, erlangte auf einmal jenen Rang, auf dem er sich bis jetzt ohne Nebenbuhler behauptet.

In demselben Jahre ward er als erster Tenor an der italienischen Oper engagirt; eine Stellung, der er damals kaum gewachsen sein konnte, da sie nicht allein vollständige Kenntniß der italienischen Sprache, sondern des italienischen Bühnenlebens überhaupt bedingt. So beifällig auch sein Debut war, so scheint es, er habe selbst eingesehen, was ihm fehle: denn wir sehen ihn seine glänzende Laufbahn unterbrechend auf einer Reise nach Italien, um dort weiter zu lernen. Nach einigem Aufenthalte dort trat er 1798 als 1ster Tenor in Florenz in einigen jetzt vergessenen Opern auf.

Im Carnaval 1799 sang Braham in der Scala in Mailand eine Zeitlang mit Mrs. Billington. Sie traten in Nasolini's Trionfo di Clelia zusammen auf. Der Beifall, den man Braham spendete, erweckte die Eifersucht nicht der Mrs. Billington, der ein solches Gefühl fremd war, sondern ihres Mannes, des französischen Aventuriers Felissent. Dieser Mann intriguirte so lange, bis die Scene, von der der Haupterfolg Braham's abhing, gestrichen wurde. Die Sache ward indeß bekannt und das Publicum zischte die Oper das zweitemal aus. Dem Morgen darauf stand auf den Theaterzeddeln, daß die Oper wieder mit Braham's Scene gegeben werden sollte, und der Erfolg für Braham war wiederum der glänzendste. Dies bewirkte eine Spannung zwischen Braham und den Billington's, die durch eine kleine Rache Braham's noch größer wurde. Mrs. Billington studirte nämlich alle ihre Verzierungen und Rouladen, ehe sie auftrat, in den Proben ein. Braham paßte ihr aufmerksam auf und brachte in der Vorstellung, wo seine große Arie der ihrigen voranging, alle die Verzierungen an, die sie sich mühsam eingelernt hatte. Man kann sich denken, wie groß ihre Bestürzung war, da sie ohnehin nicht das Talent hatte, im Augenblicke etwas anderes zu erfinden. Der Ehemann wüthete und tobte, und die Billington war so erbittert, daß sie mit Braham nicht mehr singen zu wollen erklärte; aber ihr ehrenwerther Charakter, ihre gute Natur erhielten wieder die Oberhand und sie söhnten sich später auf das vollkommenste aus und wurden wieder die besten Freunde.

Braham blieb ungefähr drei Jahr in Italien, wo er Triumphe wie vor ihm kein fremder Sänger errang.

Im Jahre 1801 kehrte er nach England zurück und wurde eine der Hauptstützen der italienischen Oper, die damals eine ihrer glänzendsten Epochen feierte, namentlich in den Seasons 1804, 1805 und 1806, als Winter für diese Bühne seine besten Opern schrieb, die von der Grassini, der Billington, und Braham gegeben wurden. In unsern eigenen Theatern, wo immer das strengste mus. Publicum versammelt war, war er immer die Krone. Als Concertsänger stand er gleichfalls in Ansehen und ein Musikfest ohne Braham schien kaum denkbar.

Etwa zehn Jahre später wurde Braham in einige unglückliche Speculationen verwickelt, in den Kauf des Colosseums und den Bau von St. James-Theater. Letzteres übernahm er, als es fertig gebaut war, als Director und trat zugleich als Sänger auf. Mangel an Succeß veranlaßte ihn indeß nach 2 oder 3 Seasons die Leitung aufzugeben. Es ist bekannt, daß er bei diesen unglücklichen Unternehmungen sein ganzes Vermögen zusetzte und deshalb 1840 nach Amerika reiste, um dort seine Finanzen zu verbessern. Die Erscheinung des berühmten Künstlers erregte in ganz Amerika das größte Interesse, und wir erfahren, daß der Erfolg seines Auftretens dort seinen Erwartungen entsprochen hat.

Ueber sein neuestes Auftreten nach seiner Zurückkunft aus Amerika haben wir bereits gelegentlich gesprochen. Noch immer erregt er Enthusiasmus durch die wundervolle Frische und Energie seines Gesanges; noch steht er unter den englischen Sängern einzig und unerreicht da. —

Notizen.

*** Aehnlich wie Mainzer's Musical Times erscheint jetzt unter der Leitung von Groß auch in Hamburg ein vorzugsweise dem Volksgesange gewidmetes Journal „die Tonhalle". —

*** Als 1ste Sängerin in unsern Gewandhausconcerten ist Mrs. Birch aus London für einige Concerte engagirt. Sie soll später durch Frl. Schwarz aus Wien ersetzt werden. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 25. Den 25. September 1843.

Rechtfertigung Mozart's gegen Nägeli. — Carl Filtsch. — Händel's Samson. —

Aristoteles hat gut reden, aber Shakespeare hat das Machen.

Zelter.

Rechtfertigung Mozart's gegen H. G. Nägeli,

von

Dr. August Kahlert.

Die wissenschaftliche Kritik von Kunstwerken wird durch nichts leichter in ihrer ganzen Wirksamkeit gefährdet, als dadurch, daß sie mit fertigen Prinzipien an Werke großer Meister und daher von historischem Erfolge herantritt, und nun darauf ausgeht, jene in diesen nachzuweisen. Im gewöhnlichen Leben nennt man dies schlechthin Vorurtheil, und schilt dergleichen als den nächsten Weg zum Irrthum. Dennoch liegt es in der Natur auch der fähigsten Kritik, daß sie sich im besonderen Falle an allgemeine Grundsätze anklammert, um Boden zu gewinnen; weil ferner eine Regel leicht aufgestellt, die Anwendung im Praktischen wie in dessen Beurtheilung aber eben das Schwierigste ist, so begegnet es der besten Regel in einzelnen Fällen, daß sie unpassend erscheint. An der Regel braucht es dann noch nicht zu liegen, gewöhnlich hat nur der, welcher sie anwendet, den Wald vor Bäumen nicht gesehen. Die ästhetische Forschung ist längst so weit vorgeschritten, daß sie die Regelmäßigkeit als das Untergeordnete, die Freiheit, die sich in der Bewahrung der Regel dennoch zu behaupten weiß, als das Höchste betrachtet. Das Genie giebt die Gesetze, und beweiset dadurch, daß es selbst ohne Gesetze nicht bestehen kann. Die Kritik hat diese feine Grenze zwischen Freiheit und Nothwendigkeit im Kunstwerke als das Erste und Wichtigste vor allen Dingen niemals aus den Augen zu lassen. Es soll nun hier in einem einzelnen kritischen Falle, wo dies unterlassen und dadurch eine unsinnige Behauptung erreicht worden ist, diese Wahrheit nachgewiesen werden.

Vor siebzehn Jahren erschien das mit großem Interesse viel gelesene, und in der That in vieler Hinsicht werthvolle Buch von H. G. Nägeli: „Vorlesungen über Musik" mit Berücksichtigung der Dilettanten (Stuttgart 1826). Das Verdienst dieser Arbeit wird noch dadurch erhöht, daß zu jener Zeit die musikalische Kritik noch ungleich ärmer an Vorstudien war, als heute, wo der philosophische Geist auch das einzelne Kunstmaterial bereits erfolgreich zu durchdringen beginnt. Nägeli's Buch ist noch jetzt höchst lehrreich, und nicht aus dem beliebten geistreich sein-sollenden Gewäsche, das in den belletristischen Journalen jetzt dem ernsteren Musikfreunde so oft beschwerlich fällt, zusammengesetzt, sondern aus einer gründlichen langjährigen Kenntniß vieler Kunstwerke hervorgegangen, wobei sich nur sogleich Vorliebe für Einzelnes zum Nachtheile der allgemeinen Wahrheit mit Macht hervordrängt. Viele Urtheile Nägeli's sind schlagend, und gerade durch lakonische Kürze, welche der aus lebendiger Erfahrung Redende immer jener rednerischen Fülle, die das Paradoxe abschleift, vorziehen wird, hervorgegangen; andre sind von vorn herein auf falsche Prämissen gebaut. Zu den härtesten aber und zugleich falschesten unstreitig gehört das über Mozart, welches aus seltsamem Widerwillen und größter Verblendung hervorgegangen zu sein scheint. Der Maßstab, den er an den reichsten musikalischen Genius des 18ten Jahrhunderts legt, ist der, welcher bei einem Schüler anwendbar sein würde, ein Verfahren, das, sobald man erst das musikalisch-ästhetische System Nägeli's näher kennt, nicht mehr in Verwunderung setzen kann. Er setzt das Wesen der Gesangmusik in die Cantabilität, das Wesen der Instrumentalmusik in das freie Tonspiel. Die abstracte Schärfe dieser Auffassungen des Gegensatzes, die Verschmelzung des scheinbar Widersprechenden, dieses Verdienst des großen Meisters

Mozart, dies begriff er nicht, daher wurde es in seinen Augen ein Verbrechen. Nägeli nennt dies Styllosigkeit, die er besonders den Instrumentalwerken Mozart's vorwirft. Dies möchte denn immer als eine ganz leere Behauptung, über die man lächeln kann, weil sie nur beweiset, daß ihr Urheber nicht weiß, daß der Styl selbst nur die äußere Erscheinung der geistigen Natur des Menschen ist, hingehen; sie ist längst vergessen worden, wie manche andre abentheuerliche Ansicht der Kunstereignisse, sie ist ein Denkmal jener beschränkten Anschauung der Dinge, welche den Styl mit dem Zwecke, also mit dem Fluge des Geistes durchaus nicht wachsen lassen will, sondern ihn an Vorschriften bannt, die eben nur wieder aus der particulären Anschauung der Welt geboren, durch die That den Menschen überliefert worden sind. Genug, die ganze Ansicht Nägeli's ist ein vollständiges Mißverstehen der Wahrheit, ein Verkennen der historischen Bedeutung Mozart's. Allein es hat sich zugleich der Versuch eines thatsächlichen Beweises an concreten Beispielen zu jenen Behauptungen gesellt, der so vieles Merkwürdige enthält, daß er nicht flüchtig beseitigt oder ignorirt werden kann. Mit Uebergehung eines höchst wunderlichen Urtheils über die C-Dur-Symphonie, welches sich ärgert, daß dieselbe kein steifes Rechenexempel, sondern ein in Lebensfülle sich frei bewegendes Kunstwerk ist, hebe ich nur den Tadel der Ouverture zum „Don Juan" hervor, als ein Beispiel statt vieler für die dürftigen Prinzipien des Richters. Nachdem er richtig bemerkt hat, daß an einem echten Kunstwerke alles wesentlich sein müsse, die Eurhythmie als für die Instrumentalmusik vor Allem wesentlich empfohlen worden ist, kommt die Behauptung, daß Mozart in dieser Hinsicht hinter Clementi und Haydn stehe. Es heißt in gedachtem Buche S. 168: „Es „giebt bei Mozart Werke, wo man einen Tact zwischen-„herausstreichen könnte, und das Ganze würde dabei „gewinnen, es giebt sogar solche, wo man einen Tact „zwischen herausstreichen muß, wenn man eine form-„entstellende Disproportion ausgleichen will; als Bei-„spiel der letzteren Art gilt der 36ste Tact des Allegro „der Ouverture zum „Don Juan" und der damit im „Verhältniß der Eurhythmie stehende 197ste. Hier ist „der Eindruck, zumal wenn das Tempo, wie gewöhn-„lich, sehr geschwind genommen wird, gerade so widrig, „als wenn in einem Adagio im Vier-Vierteltact ir-„gendwo ein Tact von fünf Vierteln eingeflickt wäre."

Die Grundlosigkeit dieser Beschuldigung darzuthun, muß ich auf die Natur des Rhythmus überhaupt zurückgehen. Die Rhythmik, wie sie in der europäischen Musik im Allgemeinen sich darlegt, hat bekanntlich zur Grundlage jene tiefsinnige Norm des Gegensatzes, die sich als Hebung und Senkung, Arsis und Thesis, überall herausfinden läßt, wo sie auch verborgen genug sein sollte. Wie sich im Pulsschlage etwas ganz Verwandtes zeigt, so ist aller Rhythmus eben Manifestation des Lebens. Seiner sich zu bemächtigen, ihn zu zügeln, war dem Tacte vorbehalten, der jener Lebensfülle gegenüber immer etwas Abstractes bleibt. Der zweitheilige Tact nun entspricht jenem Gesetze der Arsis und Thesis durch sein numerisches Verhältniß, und der dreitheilige Tact unterwirft sich willig jenem höheren rhythmischen Gesetze, indem nur die Tactglieder ihr Gesetz für sich haben, die Tactgruppen aber dem Dualismus gehorchen. Die Hervorhebung des neuen oder andern Tacttheils oder Tactes, die man Accent nennt, verräth die lebendige Freiheit, die sich in der abstracten Regelmäßigkeit dennoch immer behauptet, wofern nicht aller künstlerische Eindruck verloren gehen soll. Je dürftiger die Phantasie, je thätiger der kühle Verstand eines Componisten, desto mehr merkt man das Tactgesetz, und ganz dasselbe macht sich bei dem Vortrage eines Musikstückes oder selbst, da in der Metrik ganz dasselbe stattfindet, eines Gedichtes bemerkbar. Und dennoch, wenn in die kühnen, herumschweifenden Rhythmen Ordnung kommen soll, wenn es gilt, über der Freiheit das Gesetz nicht zu verlieren, und mithin der chaotischen Verwirrung zu begegnen, welches bessere Mittel gäbe es, als immer wieder die Zahl? Mittelst dieser bringt man Ordnung hervor, kann aber eben sowohl das Leben austreiben, wie dies in dem uns hier angehenden musikalischen Falle Nägeli begegnet ist, der über lauter Abstraction eben die Hauptsache, das rhythmische Leben vergessen hat.

(Schluß folgt.)

Carl Filtsch.

Schon einmal in diesen Blättern nannte ich diesen Namen, und glaubte versichern zu dürfen, daß eine glänzende Zukunft sich daran knüpfe. Hier einige Data, die eine solche Erwartung zu rechtfertigen wohl geeignet sind.

Carl Filtsch, ein Siebenbürger Sachse, ist geboren den 8ten Juli 1830 in Mühlbach, einer kleinen Stadt von etwa viertausend Einwohnern in Siebenbürgen. Sein Vater bekleidet eine der ersten Stellen im protestantischen Klerus und ist zugleich erster oder sogenannter Stadtpfarrer daselbst. Schon in seiner frühesten Jugend traten die außerordentlichen musikalischen Anlagen des Knaben überraschend hervor; in seiner zartesten Kindheit verrieth sich sein außerordentliches Gehör. Im vierten Jahre lernte er in wenigen Augenblicken die Tasten des Claviers kennen, und konnte er in kurzer Zeit ohne die geringste Notenkenntniß und ohne alle Anleitung kleine Melodieen nachspielen, die er singen

hörte. In seinem sechsten Jahre bekam er regelmäßigen Unterricht, theils von seinem Vater, theils von seinem älteren Bruder; und aus den bewundernswürdig raschen Fortschritten des Knaben durfte der glückliche Vater mit Recht auf eminente Begabung schließen und die größten Erwartungen folgern. Die Schärfe seines Gehörs nahm zugleich in einem solchen Grade zu, daß ihm die Unterscheidung der Töne und Tonarten ein Leichtes war und er sich darin nie irrte. So, um nur einen Fall anzuführen, wurde er eines Tages in einer fremden Stadt seines Vaterlandes bei Gelegenheit eines Leichenzuges gefragt, aus welchem Tone die Glocken läuteten, und der Knabe, der in dem Augenblicke gerade mit größter Aufmerksamkeit und Leidenschaft Ball spielte, antwortete ohne sich im geringsten stören zu lassen, ganz richtig: in D-Moll. Aehnliche Fälle sind unzählig. Das Talent Carl's und seine Fortschritte waren für die schwachen Kenntnisse seines Vaters und seines Bruders, der übrigens selbst ein braver Clavierspieler ist, bald zu groß, und seine Eltern entschlossen sich, das siebenjährige Kind nach Wien zu senden, ein Opfer, welches durch den Umstand erleichtert wurde, daß der Bruder ohnehin durch seine Anstellung bei Hofe in Wien dahin abzureisen sich genöthigt sah, und in Rücksicht des Alters und seines besonnenen ruhigen Charakters vollkommen geeignet war, Vaterstelle beim geliebten Knaben zu vertreten. Dieser kam in treffliche Hände. Professor Mittag und Simon Sechter wurden in Clavierspiel und Composition seine Lehrer. Bald aber überstiegen die Kosten der Erziehung die Mittel der Eltern. Da sandte ein Glücksstern dem Knaben unerwartete Unterstützung. Eine edelmüthige Familie, Graf Denis Bánffy und seine Gemahlin, geborne Baronin Schilling-Canstadt, nahmen sich des Kindes an und gewannen es in kurzer Zeit so lieb, daß es die Mutter nicht mehr vermißte, und das ganze Verhältniß zwischen dem edlen kinderlosen Paare und dem Kleinen mehr den Charakter einer Adoption als einer Protection annahm. Nach drei Jahren ernsten Studiums, wobei Carl aber nie über drei Stunden des Tages arbeiten durfte, und während welcher Zeit er blos in Privatgesellschaften sich bisweilen hören ließ, trat er öffentlich in einem Concerte für die Armen auf, und erhielt in Gegenwart des Hofes, vor welchem er übrigens schon mehrmals zu spielen berufen worden war, den Zoll des allgemeinen Beifalls, wie dies aus allen Wiener Blättern des Februars 1841 zu ersehen ist. Das Jahr darauf führte ihn sein Bruder und liebevoller Erzieher und Lehrer in sein liebes kleines Vaterland zurück, wo Carl in jeder Stadt für die Armen auftrat und so glücklich war, Stifter mehrerer wohlthätigen Anstalten zu werden. Nach diesem Besuche der Familie und Heimath begleiteten die Brüder ihre Wohlthäter nach Paris, wo Car unter die Leitung Chopin's kam.

Was dieser liebe Mensch aus ihm gezogen, wird schon offenkundig werden. Aber mit wie großer Achtung für die Selbstständigkeit der glücklichen Natur, mit wie regem Streben für deren freie Entwickelung, mit wie zarter Vorsicht er bei seinem Unterricht darauf bedacht war, allen kränklich sentimentalen Anhauch wie jeden Anflug von übertreibender Kraftgenialität zu entfernen und den gesunden frischen Keim in seiner Ueppigkeit aufschießen zu lassen, das wird nicht bekannt werden und sichert ihm, als Mensch und Lehrer, die höchste Achtung derer, die drum wissen. Auch ist bei seiner Entfaltung der Knabe geblieben was er war: eine gesunde Natur und bei früh gereiftem Geist und Verstand ein gar liebes kindliches Gemüth von unbefangenem offenen Sinne. Seine eminente Fertigkeit vergißt man über dem bewundernswürdig geistvollen und ausdrucksvollen Vortrag, der in jeder Beziehung der künstlerischen Vollendung entgegenreift. Sein Ich hat hinlänglich tiefe Wurzel geschlagen, il ne faut plus que le laisser aller, sagte Chopin, der ihn ungern der Oeffentlichkeit zugeführt sah, aber zur Uebung in strengeren Kunstformen ihn auf einige Zeit der Leitung Mendelssohn's anzuvertrauen gedachte.

Wenn Chopin's Urtheil gegründet ist, so waltet in dem glücklichen Knaben der Genius Mozart's!

Paris, September.

August Gathy.

Händel's Oratorium: Samson.

Aufgeführt in Leipzig, den 23. September 1842.

Kaum hatte der große Meister in einundzwanzig Tagen das colossale Tonwerk, den Messias, hingezaubert, als er sogleich ein zweites begann und den 12. October 1742 vollendete. Dies war der Samson, ein Oratorium, welches hinsichtlich des äußern Umfanges seines Gleichen sucht, an Tiefe der Gedanken, an Frische der Ideen, an innerm Gehalt, Reichthum, Glanz und Pracht nur mit dem Messias verglichen werden kann, und seinen Schöpfer selbst zweifelhaft machte, ob er es unter oder über denselben setzen sollte. Mit enthusiastischem Beifall wurde es von den Kunstkennern wie von den Laien sogleich nach der ersten Aufführung in London 1742 aufgenommen und blieb fortan neben dem genannten das beliebteste unter allen übrigen Händel'schen Oratorien. Bald drang sein Ruf auch nach Deutschland. Doch obgleich der Messias, Saul, Judas Maccabäus sich seit dem Jahre 1780 hier eingebürgert hatten, eine Uebertragung des Samson fand nicht statt, und nur wenigen Kunstfreunden war es gegönnt,

sich an den kostbaren und seltenen englischen Partituren und Clavierauszügen desselben zu erfreuen. Erst im Jahre 1814 unternahm es der allgemein geachtete und kenntnißreiche J. v. Mosel in Wien, das Werk nicht nur in das Deutsche zu übersetzen, sondern auch zeitgemäß zu bearbeiten. Wurde durch solche Restauration dem herrlichen Bilde manches auf der einen Seite hinzugefügt, auf der andern entzogen, und das Original hier und da unkenntlich, ja dem Bilde in einzelnen Theilen gänzlich entrückt, so blieb doch noch so unendlich viel Reizendes und Schönes übrig, daß man dem Hrn. v. Mosel für seine so vielen Bemühungen um diese riesenhafte Composition immerdar dankbar bleiben muß. In demselben Jahre wurde es nun zum erstenmal in Wien unter der Direction des Bearbeiters von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats aufgeführt. Ueber siebenhundert Personen hatten sich dazu vereinigt. Schon bei den vorher gehaltenen großen Proben erweckte dieses herrliche Oratorium den Enthusiasmus aller Zuhörer; die Ouverture und der Schlußchor des zweiten Theils wurden jedesmal zu wiederholen verlangt, und das Ganze erhielt die entschiedenste Bewunderung. So war es nun in Deutschland heimisch. Mehrere Aufführungen folgten in Wien, darauf in Berlin, Bremen, Königsberg, Magdeburg, München, Nürnberg und in Zerbst. Leipzig selbst erfreute sich an demselben zweimal 1830, und alle Urtheile lauteten dahin, daß dieses Werk nicht genug zu rühmen sei. Wie herrlich und glänzend steht es aber auch in seiner Größe da! Man folge den Sologesängen. Welcher Schmerz spricht sich in Samson's Arie aus: „Nacht ist's umher!" Ist es möglich eine eindringendere, edlere Klage zu hören! Und das Gebet der Michah: „O, hör' mein Fleh'n, allmächt'ger Gott!" welche rührende Bitte und ergreifende Trauer! Dann Dalila's von Empfindungen der zartesten Liebe überströmendes Lied mit dem Unisonochor ihrer Jungfrauen: „Vertraue, Theurer, meinem Worte", – und endlich wieder Samson's Arie: „Herrlich erscheint im Morgenduft", in welcher anfangs das liebliche Bild der sich in der See spiegelnden Sonne mit allem Reize der Anmuth, dann aber das Entweichen der bleichen Geister mit schauererregender Wahrheit dargestellt wird. Und nun bewundere man die Pracht und Mannichfaltigkeit der imposanten Chöre! Welchem gebührt hier der Vorzug, wo ein jeder so vollendet entgegentritt. Soll hier der feurige Priestergesang: „Erschallt, Trompeten, hehr und laut" — oder der geniale Doppelchor: „Ehret auf seinem ew'gen Thron" genannt werden, oder steht in höherem Range der kunstreiche Gesang der Priester Dagons: „Gesang und Tanz vereine sich", in dem über das sich immer gleichbleibende Thema der Saiteninstrumente die Singstimmen und Blasinstrumente in so mannichfaltigen Sätzen gebaut sind, daß jenes Thema immer ein neues zu sein scheint, — oder die Meisterfuge. „Dann sollt ihr seh'n, daß Er, deß Name Jehova ist", — oder der durch den Ausdruck der Verzweiflung so mächtig wirkende Chor der Philister: „Hör' mich, o Gott! hör' mein Geschrei", — oder jener der Israeliten: „Ihr Thränen, fließt in Strömen fort", an den sich der in seiner Art einzige Trauermarsch, dieser wahrhafte Triumph einfacher Größe, anschließt? O wie unendlich reich war Händel's Geist und wie so riesenhaft wußte er seinen Gegenstand zu erfassen und zu beleben! Wie treten bei einem solchen Aufflug der Phantasie, wie ihn nur ein G. Fr. Händel nehmen konnte, alle Kunstmittel in den Hintergrund, und wie neu, mild und jugendlich frisch glänzt, erwärmt und begeistert ein solches hundertjähriges Werk noch in unsern Tagen, gleich der Sonne, die stets dieselbe, doch jeden Morgen eine andere zu sein scheint!

Konnten wir es uns nicht versagen, einige Augenblicke bei dem so kostbaren Werke zu verweilen, und hoffen wir auch bei denen Entschuldigung deshalb zu finden, denen wir nur das ihnen vielleicht längst Bekannte zu sagen vermochten, so beeilen wir uns nun mit einigen Worten die am 23sten September stattgefundene Aufführung zu besprechen. Vermögen wir zwar dieselbe, welche in den Abendstunden in der Thomaskirche zum Besten der Thomasschüler stattfand, nicht eine großartige zu nennen, so war sie doch, wie sich unter der sichern Leitung des Hrn. Cantor und Musikd. Hauptmann erwarten läßt, eine würdige und im Ganzen sehr gelungene. Die vier Solopartheien, von einigen Dilettanten und einem Sänger der hiesigen Bühne (Hrn. Pögner) ausgeführt, wurden mit Sicherheit und Gefühl vorgetragen, besonders zeichnete sich die Altparthie (Michah) aus, die wir noch nie so schön gehört haben. Die frischen Stimmen des Thomanerchors sangen die Chöre rein und fest und nur in einigen derselben vermißte man eine feinere Nuancirung von Licht und Schatten. Daß unser wohlbekanntes Orchester unter seinem so kräftigen Führer, Hrn. Concertm. David, die zum Theil schwierige Aufgabe meisterlich löste, bedarf kaum einer Bemerkung.

Dank für den köstlichen Hochgenuß den Unternehmern des Concertes, wie den sämmtlichen Ausführenden!

C. F. Becker.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu eine Ankündigung des „Repertorium d. Tonkunst" von F. Whistling.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 26. Den 28. September 1843.

Rechtfertigung Mozart's gegen H. G. Nägeli (Schluß). — Aus Paris. — Feuilleton. —

Nichts ist so geduldig, als ein Meisterwerk; es erträgt langmüthig jede Verunglimpfung, und reicht lächelnd denen die Hand, die aus Verzweiflung und Sehnsucht zu ihm zurückkehren.

Journal des Debats.

Rechtfertigung Mozart's gegen H. G. Nägeli.
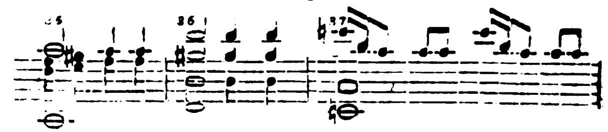
(Schluß.)

Nichts ist trauriger, als wenn Componisten die Tacte ihres Musikstücks zählen müssen, um den von ihnen wahrgenommenen rhythmischen Mangel auszugleichen, und dennoch, wie häufig geschieht es gerade von denen, welche gegen sich mißtrauisch, pikante Rhythmen zu Stande zu bringen suchen. Der naive Italiener steht im Reichthume des Rhythmus weit hinter dem Deutschen, er hält sich bei weitem mehr an regelmäßige Tactordnung, welche den Sinnen leicht faßlich wird. Bei Mozart ist zu bewundern, daß er diese italienische Durchsichtigkeit des rhythmischen Baues mit einer unendlichen Mannichfaltigkeit der rhythmischen Bewegung verknüpfen konnte, und auch in diesem Umstande bewährt er seinen Beruf, Italien mit Deutschland zu versöhnen; gerade seine Nachfolger aber sind am meisten in die Zahlenoperation bei der Ordnung und Gruppirung hineingerathen, weil sie auf deutsche Weise mannichfaltig und auf italienische faßlich schreiben wollten, ohne das Vermögen zu dieser Verknüpfung mitzubringen. Hat nun aber Nägeli einmal in der Don-Juan-Ouverture die Tacte gezählt, um einen Fehler herauszubringen, so muß auch unsre Kritik diesen Weg festhalten, um seinen kritischen Irrthum zu widerlegen.

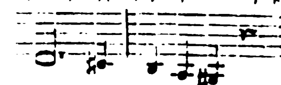
Der 36ste Tact des Allegro's, welcher für Nägeli ein Aergerniß giebt, sieht also aus:



dieser ganze kleine Satz soll nun statt fünf nur vier Tacte enthalten, und der 35ste Tact soll, wie er meint, natürlich mit einer harmonischen Veränderung des vierten Viertels, in den folgenden Satz zur Abschließung der Periode, etwa also übergehen:



Diese Veränderung würde zur nächsten Folge haben, daß der erste Tact dieses angeknüpften Satzes statt in Arsi, in Thesi zu stehen käme, eine für den gesammten ferneren rhythmischen Gang des Tonstücks höchst wichtige, und nach meiner Meinung zerstörende Modification. Denn eine unmittelbare Folge würde sein, daß das zweite Thema des Allegro's dieser höchst scharf und faßlich gegliederten Ouverture:



mit der Arsis statt der Thesis beginnen würde, was dessen bedeutenden, entschlossenen Charakter verwischen hieße. Um dies etwas deutlicher zu machen, für den, welcher über dem Zahlenschlendrian unserer Tactgesetze in der höheren rhythmischen Auffassung nicht hinreichend geübt ist, bemerke ich nur, daß weil die Thesis (Senkung) mit dem Sinne des Niederschlages zusammenfällt, derjenige Niederschlag des Tactstockes eines Musikdirectors, der nur zum Zwecke hat, die Anfänge der einzelnen Tacte zu bezeichnen, nicht mit der Senkung im Rhythmus verwechselt werden darf. In rhythmischem Sinne beginnt ein Musikstück mit der Hebung, wie

denn auch der harmonische Bau im Großen die Hebung nach der Dominante, der die Rückkehr zur Tonika folgt, dieses nämliche, allmälige Naturgesetz vergegenwärtigt. Ohne jedoch diese in das Gebiet höherer Speculation leitenden Betrachtungen weiter auszudehnen, kehre ich zu dem Mozart'schen Falle zurück. Der Zweck, den Eintritt des zweiten Thema's vorzubereiten, ist erreicht, und zwar aufs vollständigste, denn dasselbe tritt mit vollem Gewicht ein, es zieht hernieder, während das erste Thema emporflog, es ist, was es sein soll, eine entgegenstrebende Macht von furchtbarem Ernste. Man wird aber vielleicht einwenden, um diesen Eintritt zu erreichen, hätte Mozart zwischen lauter Gruppen von je vier Tacten, jene für Nägeli widrige von fünf Tacten nicht einzuweben gebraucht, da er durch Verlängerung des Schlusses auf dem die Dominante einführenden Tone e, das neue Thema eben sowohl in sein rhythmisches Recht zu setzen vermocht haben würde. Diesem Einwande zu begegnen, ist an das zu erinnern, was von der scharfen Gliederung, die bei Mozart zu bewundern sei, gesagt wurde. Unser Lob des Meisters würde nämlich zum Tadel werden, wenn diese Gliederung über rationeller Strenge die graziösen, lebensfrischen Uebergänge versäumte, welche der Rhythmus eben sowohl hat, als die Harmonie; auch in dieser ist das Verwaschen, Vorbereiten des Wechsels, durch Stimmenführung, welche eine Stimme noch beharren läßt, während die andre schon weiter führt, bekanntlich ein dem deutschen Geiste besonders wichtiges Moment. Ganz ähnlich verhält es sich bei dem Rhythmus, welcher, je nackter das Gesetz bei ihm hervortritt, desto leichter trivial wird, wovon Tanz- und Marschmusik viele Beispiele liefern. Die Synkope nun ist eines der größten Mittel, den frischen lebendigen Fluß eines Tonstücks zu erhalten, damit es nicht gleichsam nach dem Tacte hinmarschire, sondern wirklich als ein Ganzes erscheine. In der Verskunst läßt sich von ihr nur selten und bedingungsweise eine Anwendung machen, obwohl gewisse scheinbare Nachlässigkeiten bei den größten Dichtern als ungemein wirkungsvoll sich vorfinden. Wenn man indessen den metrischen Rath, daß das Ende eines Versfußes möglichst oft in die Mitte eines Wortes zu legen sei, auf ein höheres ästhetisches Gesetz zurückführt, so findet sich als dessen Grund ebenfalls die Absicht, das harte Hervortreten des strengen Gesetzes zu verhüllen. Noch weit mehr ist dies bei der Synkope der Fall, die sogar für einen Augenblick das abstracte Tactgesetz eines Musikstücks ganz aufzuheben droht und durch diesen Angriff das gesammte Leben des Stückes mächtig steigert. Sie gestaltet sich oft zum Wechsel der Tactart, indem sie etwa einen Sechsachteltact in einen Dreivierteltact, wie so oft bei Beethoven geschieht, umwandelt, erkennt aber immer noch ein, wenn auch schwaches metrisches Band, ein beiden neben einander gestellten unterschiedenen Tactverhältnissen gemeinsames Zahlgesetz an. In solchen Fällen wird sie leicht erkannt. Schwieriger ist sie zu erkennen, wenn sie durch einen ganzen, zwischen zwei regelmäßige Tactgruppen eingeschobenen Tact zuwege gebracht wird; die nur abstracte Kritik des Verstandes begreift dann den Schwung der Freiheit, der die nothwendige Form momentan durchbricht, nicht mehr, und nennt ihn fälschlich, wie Nägeli, Willkühr. Eine Synkope entsteht nämlich durch Einschiebung jenes von ihm getadelten 36sten Tactes; mit demselben beginnt gleichsam ein erhöhter Wellenschlag des ganzen Tonflusses. Der 37ste Tact, die Dominante von A-Moll, der seiner Beschaffenheit nach gern in Arsi stehen möchte, wird zur Thesis, und der 38ste, der A-Moll enthält, zur Arsis, bis dieser heftige Kampf unmittelbar vor dem zweiten Thema sein Ende erreicht, und für dasselbe eine wirksame Vorbereitung gewesen ist. Daß es ganz die nämliche Bewandtniß mit dem im zweiten Theile des Allegro's vorkommenden, mit dem 36sten Tacte correspondirenden 197sten Tacte hat, bedarf keiner weiteren Ausführung, da das rhythmische Verhältniß beider durchaus das nämliche ist, und es auf den harmonischen Unterschied natürlich nicht ankommt.

Auffallen könnte es indessen demjenigen, der dergleichen nur nach Zahlen beurtheilt, daß im ersten Theile der kritische Tact im Verhältniß zur ganzen Ordnung eine gerade, im zweiten eine ungerade Zahl hat. Dieser Unterschied beruht jedoch nur auf falschem Schein, denn im ersten Theile wird jener Tact zum 36sten nur durch den merkwürdigen vor das erste Thema gesetzten Einleitungstact, der blos ein blankes D im Basse enthält. Daß Nägeli nicht über diesen Klage geführt hat, wundert mich fast, denn irrational bleibt er, als zwischen die Introduction und das Allegro geschoben. Aesthetisch zu erklären, und zu rechtfertigen ist er am besten, indem man ihn als eine bedeutsame Verlängerung der Arsis des Thema's ansieht. Eine so geniale Kühnheit, als sie hier sichtbar wird, nachzuahmen, ist kleinen Talenten nicht zu rathen. Die mächtige Wirkung nur rechtfertigt das dem Verstande Unbegreifliche, und sie wird wohl Niemand bestreiten, der ein feines rhythmisches Gefühl besitzt. Bei dem raschen Tempo hätte Mozart eben so leicht mit dem blanken D zwei Tacte ausfüllen können, und Alles ginge dann im gewöhnlichen Gleise vor sich. Daß er ihn aber nicht vergessen oder aus Zerstreuung hingeschrieben hat, möchte ich daraus beweisen, daß er im weitern Verlaufe des Allegro's, und zwar unmittelbar vor dem Wiedereintritte des ersten Thema's in der Unterdominante einen zweiten irrationalen Tact vorbringt, den 110ten, der die Dominante von G-Dur enthält. Erst in der Tonika tritt das Thema wieder ohne diese irrationale Vor-

bereitung auf. — Ein ausgezeichneter und berühmter Maler machte mich einst darauf aufmerksam, daß an dem Kopfe von Raphael's Sixtinischer Madonna mathematisch genommen ein Auge etwas höher als das andre stehe, und erklärte für einen Copisten den daraus herzuleitenden wunderbaren Ausdruck für unnachahmlich, eine Bemerkung, welche das, was von dem wunderbaren Verhältnisse der genialen Künstlerkraft zu der abstracten Thätigkeit des kritischen Verstandes oben gesagt worden, nur bestätigt. Nägeli aber hat gerade nicht einmal das, was nach seiner Kunstansicht das Bedenklichste hätte sein müssen, herausgefunden, sondern sich bei der Anklage des aus rhythmischen Gesetzen so leicht zu erklärenden 36sten Tactes aufgehalten. Möge sein Beispiel alle Kritiker warnen, bei Betrachtung der Werke genialer Künstler ersten Ranges sich nicht selbst hochmüthig zu überschätzen, sondern immer zu bedenken, daß man von diesen zu lernen niemals aufhören soll. —

Dr. A. Kahlert.

Aus Paris.

J. B. Cramer's und J. Rosenhain's Cursus des Pianofortespiels.

Durch das Auftreten glänzender Erscheinungen im Fache des Pianofortespiels und den Wettkampf der einander überbietenden ausübenden Künstler ist einerseits zwar eine an's Unmögliche grenzende Entwickelung der Technik gewonnen worden, andrerseits aber eine über alle wahre Kunst hinausragende Steigerung der angewandten Mittel entstanden, die als Abweg schon längst und sattsam bezeichnet worden ist. Für die einzelnen Vertreter und Leiter dieser Richtung, für die wenigen Kampfhelden des modernen Virtuosenthums, denen zugleich eine bedeutende geistige Kraft innewohnt, ist die von ihnen gebrochene Bahn keine gefährliche, in sofern sie sich auf diesem Tummelplatz geräuschvoller Anstrengungen der kleinen Anzahl der Berufenen gegenüber in Ehren zu behaupten wissen; für alle übrigen aber, die ihnen auf dieser lockenden Bahn zu folgen den unsinnigen Muth haben, vom Kleinsten bis zum Größten, ist diese Richtung im vollen Sinne des Wortes eine Schule des Verderbens. Denn die größten und talentvollsten unter ihnen (geschweige der Unbedeutenden), wie nahe sie in ungeheuern Leistungen auch ihren Vorbildern kommen mögen, und selbst dann, wenn sie sie erreichen, bleiben nach mühsam errungenem Ziele immer doch nur Nachahmer, und haben auf dem langen, dürren Wege dahin alle Frische des Geistes eingebüßt und nichts gewonnen, als die Beherrschung einer leeren Technik, eine mechanisch angelernte Geschicklichkeit. Wie ihre Technik, um sich geltend zu machen, eine angemessene Compositionsweise bedingt, so diese auch wiederum jene, und somit ist der unselige Kreis, innerhalb dessen sich die Uebertreibung gewaltsam bewegt, unwiderruflich geschlossen, ohne sich je zu einer wahrhaft künstlerischen Production in Composition und Ausführung erheben zu können, entwickeln diese Helden zweiten Ranges theils eine auf bloße Klopffechterei berechnete empfindungsleere, geistlose Satzweise, theils eine blendende und doch in ihrer innern Armseligkeit Bedauern erregende Fingerfertigkeit, die nicht selten am Vortrag des Anspruchlosen, des einfach Schönen scheitert, da wo eine minder glänzende, aber künstlerischer ausgebildete Virtuosität den Anforderungen echter Kunst entspricht und in Ehren besteht. Oft genug ist in diesen Blättern mit Bedauern und ernster Rüge auf diese Richtung des Pianofortespiels hingewiesen worden, und viele Stimmen haben sich warnend gegen das Verderbliche derselben erhoben; aber was hilft's! Der Strom will seinen Lauf haben bis er sein Bett findet; und sein Abfluß wird vielleicht einen fruchtbaren Boden zurücklassen, den kunstbeseelte Männer um so vortheilhafter werden anbauen können, auf daß die junge Saat zu schönerem Erzeugniß und ersprießlicherem Gewinn aufkeime.

Und hat es solcher Männer schon immer gegeben, die im stillen Wirken bemüht waren, die strebende Jugend zum eigentlichen Künstlerthume zu führen, so ist wohl nicht in Abrede zu stellen, daß in neuester Zeit ihre Zahl in dem Grade wuchs, als ihr Muth, bei der Wahrnehmung, daß jene Richtung, die einen so gewaltigen Anlauf nahm, fast versandet und durch die eigene Ausbreitung in sich selbst sich aufzulösen beginnt, seitdem so Viele können, was früher nur Einzelne konnten, und sogar das Gefühl staunender Bewunderung beim Publicum nach gerade gänzlich sich abstumpft. Und freudiger wirken sie fort, und selbst hier in Paris, wo das Unheil wuchert und das Beste mit dem Schlimmsten zusammentrifft, hier, wo jeder auftauchende Kunstheld, auch des Auslandes, sich seinen Lorbeer holen will und in dem oberflächlichsten Pariser Beifall einen europäischen Ruf erblickt: hier selbst wird mit großer Thätigkeit und glücklichem Erfolg auf würdigem Wege dem Unfug entgegengearbeitet.

Fragt man sich, wie ein solcher Zweck am wirksamsten zu verfolgen sei, so wird man, da vereinte Kräfte mehr auszurichten vermögen als vereinzelte, sich gestehen müssen, daß gutbeseelte Anstalten und Vereinigungen gleichgesinnter Männer von ausgezeichneter Befähigung vorzüglich geeignet erscheinen, bedeutenden Erwartungen zu entsprechen. Einen solchen Bund schlossen im Herbste des vorigen Jahres bekanntlich der hoch-

achtbare J. B. Cramer und J. Rosenhain. Sie eröffneten in den Sälen Erard's einen Cursus des Pianofortespiels, dem bei anwachsender Zahl der Theilnehmer mehrere andere folgten; und auch diesen Herbst werden dieselben nach den Ferien wieder beginnen. Die Virtuosität in ihre Schranken zurückführen, dem Geist und der Schönheit in Composition und Vortrag den gebührenden Rang wieder anweisen: das ist die Aufgabe, die sie sich gestellt. In der gleichzeitigen feinen Ausbildung der Technik und des ästhetischen Gefühls liegt die Lösung. Dieser Doppelausbildung reifen die Zöglinge entgegen einerseits durch zweckmäßige Uebung fördernder Etuden, andrerseits durch den einzuübenden Vortrag der besten Tonstücke älterer und neuer Meister unter der Leitung der Lehrer. Jedem Cursus wohnen acht Zöglinge bei, die sich allwöchentlich zweimal auf zwei Stunden versammeln und in zwei getrennten Abtheilungen unterrichtet werden; also, daß sie jedesmal zu vieren von jedem der beiden Lehrer eine Stunde der Unterweisung erhalten. Ueberdies versammeln sie sich alle vierzehn Tage zu einer Matinée, in welcher beide Lehrer Sonaten, Trio's, Quartette und andere Tonstücke von berühmten Meistern ausführen, deren Vortrag eine treffliche praktische Schule in Ausdruck, Geschmack und Styl bildet, und deren erläuternde Zergliederung die Schüler in den Geist der verschiedenartigen Kunstwerke einweiht. Clementi, Cramer, Moscheles, Chopin, Rosenhain und andere Etuden-Componisten geben den Lehrstoff zum ersten Theile der Unterweisung her; zum zweiten Scarlatti, Bach, Clementi, Mozart, Hummel, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn und Andere.

Empfehlung eines solchen Unternehmens würde wohl schon der Name eines J. B. Cramer überflüssig machen; wünschenswerth aber wäre möglichste Verbreitung ihres Daseins zum Besten auswärtiger junger Pianisten, die im Gefühl ihrer Tüchtigkeit und von der Würde künstlerischen Berufs durchdrungen, ihr Talent der Leitung fähiger Meister anzuvertrauen wünschten.

Paris, im September 1843.

August Gathy.

Feuilleton.

*** Aus Nürnberg wird uns geschrieben:

— Der letzte Sonntag-Mittag brachte uns eine sehr gelungene Festaufführung zur Namens- und Geburtsfeier des Königs. Aloys Schmitt brachte hier ein oratorisch-dramatisches Gedicht „Moses" von Kilzer zur erstmaligen öffentlichen Aufführung. Der Mozartverein hatte die Aufführung mit seinen Kräften unternommen und dazu die andern Vereine gewonnen, so daß sich ein Chor von mehr als 150 Stimmen und ein Orchester von circa 60 Musikern bildete, stark genug, um in dem ehrwürdigen Rathhaussaale eine mächtige Wirkung hervorzubringen. Unter den Solostimmen glänzte Breiting, durch seine noch immer sehr kräftige sonore Stimme, doppelt von Werth durch den ungemein schönen dramatischen Vortrag. Die übrigen Solostimmen, von hiesigen Dilettanten besetzt, verdienten allen Beifall. Alles wirkte mit Eifer und Liebe, und so allein war es möglich, das bedeutende Werk zur Zufriedenheit des Meisters, der als Director strenge Anforderungen macht, zu geben. — Die Composition des Moses ist wirkungsvoll und durchaus würdig. Händel's Geist athmet in demselben und man weiß nicht, welchen Abtheilungen man den Vorzug geben soll, denen, welche mit aller Kraft das Lob des Höchsten verkünden, oder welche im Gebete die Seele zum Himmel heben. — Wir können nur wünschen, daß dies Oratorium recht bald in andern großen Städten großartig gegeben werde, und sind gewiß, daß es sich unverzüglich Bahn brechen wird als eine Schöpfung, welche unter die erfreulichen Erzeugnisse der Gegenwart gehört. —

*** Vom Rhein schreibt man uns:

— Die Düsseldorfer Liedertafel giebt unter ihrem jetzigen Director, Hrn. von Knapp, monatliche öffentliche Liederfeste, wozu jeder Theilnehmer eine Anzahl Einladungskarten für Musikfreunde erhält, welche besonders von Seiten der Damen sich zahlreichen Zuspruches erfreuen, und was Ordnung der Unterhaltung, wie Geschmack des Vortrags betrifft, von Fremden nicht genug gelobt werden können. Schön wäre es, wenn diese Sitte sich ebenfalls in andern Städten einführen ließe, die dortigen Liedertafeln der besagten rheinischen nacheiferten und so dann Sinn für Schönes und Gediegenes in größerem Kreise anregten. —

*** Am 23sten September fand in der Königl. Akademie in Berlin eine Aufführung von Symphonieen mehrerer Eleven der Akademie statt, denen die Motive zu den einzelnen Sätzen besonders aufgegeben waren. Unter den eingelieferten Arbeiten wurden die zur Aufführung gebrachten von C. Jacquemar, C. Müller und W. Herzberg als die besten befunden. —

Berichtigung. In Nr. 17. S. 66. Sp 2. Z. 13 v. oben muß es heißen: unbekanntes st. unbedingtes. — Nr. 18. S. 69. Sp. 2. Z. 13 v. oben: subjectiven st. objectiven. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2⅔ Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 27. Den 2. October 1843.

Musikalische Tageblätter v. Kosmaly. — Aus Köln. — Feuilleton. —

Den Sänger schützt
Der Gott, der ihn zum Liebling sich erwählt,
Ihm lohnt der Ton, der aus der Kehle dringt,
Er borget nichts von ird'scher Majestät.

Chamisso.

Musikalische Tageblätter

von

C. Kossmaly.

(Neue Folge.)

I.

Der Berufene, der Künstler von echter Weihe hat im Moment, wo er sich zum Schaffen gedrängt fühlt, keine andern Nebenzwecke oder Privatabsichten, als vorerst: sich auszusprechen; keinen andern Gedanken, als den unaufhörlich in ihm arbeitenden schöpferischen Stoff nach Außen in ein bestimmtes Kunstwerk abzuleiten und zur Erscheinung zu bringen — mit einem Worte: der gebieterischen Stimme seines Genius Folge zu leisten.

Alle Wirkungen seiner Production auf den Einzelnen — sei es Rührung oder Erschütterung —, aller Anklang und Erfolg der ersteren bei der Masse und alle etwa daraus erwachsenden äußeren Vortheile in Bezug auf Stellung, Ehre, Auszeichnung rc. — sie ergeben oder verstehen sich —

— wenn anders ihm in seinem Werk
Ein großer Wurf gelungen —

— später von selbst, fallen ihm von selber zu — aber sie sind keineswegs der Impuls oder der Endzweck, wodurch der Künstler hauptsächlich zur Arbeit angeregt wird, und worauf er in den begeisterten Momenten der Production lediglich sein Augenmerk gerichtet hat.

II.

Musikdirection.

— Es giebt so viele sogenannte „Routiniers" in diesem Fache, die sich mit der „Präcision" begnügen, und schon genug gethan zu haben glauben, wenn „Alles" — wie man sich auszudrücken pflegt — „wie am Schnürchen geht". Der Dirigent soll aber etwas mehr als ein bloßer Automat, als ein lebendiges Metronom sein ....

Mit der technischen Vollendung, mit der Besiegung der mechanischen Schwierigkeiten allein ist noch lange nicht das Höchste erreicht, sondern höchstens ist damit die Hälfte der Aufgabe gelöst.

Vor Allem kommt es darauf an, bei jedem musikalischen Werke, das aus geheimnißvoller, innerer Nothwendigkeit hervorgegangen und ein Product echter Weihe und Inspiration ist, immer sogleich dessen innersten Nerv, seinen geistigen Kern heraus zu finden und zu fühlen, und diese Empfindung und Erkenntniß wieder auf Andre übertragen — d. h. den Instrumental- und Vocal-Massen Feuer, Ausdruck und Seele mittheilen — kurz, ihren gemeinsamen Vortrag durchgeistigen zu können.

Wem dies merkwürdige Talent, diese glückliche Intuition und Reproductionsgabe, — welche da, wo sie zur Culmination gelangte, fast an's Dämonische grenzt — versagt ist der wird nie in's Allerheiligste dringen, sondern ewig nur im Vorhof bleiben.

Alle musikalische Execution (zuweilen leider ganz richtig mit Hinrichtung zu übersetzen) sinkt, wenn

mit despotischer Consequenz alle Abstufung in Kraft und Bewegung verbannt, mit handwerksmäßiger Stetigkeit das anfängliche Maß, der einmal angenommene Schritt bis zum Schluß eingehalten wird, zur bloßen Dressur, zum rein mechanischen Exercitium herab, womit die Kunst nichts mehr zu schaffen hat.

Der Geist haßt und flieht alles Maschinenmäßige, Alles, was mit der berechneten Genauigkeit eines Räderwerks gleichmäßig geht und wiederkehrt und endlich abläuft. — Eben so lassen sich Empfindung, Seele und Leidenschaft in der Musik nicht in den bestimmten Zeitraum der Pendelschwingungen eines Metronoms eindämmen, oder unter die mechanische Zwingherrschaft des Tactstocks bringen. —

Eben so fehlerhaft und gefährlich ist es, in das, jener handwerksmäßigen, geistlosen Directions-Manier entgegengesetzte Extrem zu verfallen: —

Wenn nämlich der Dirigent vom Geiste, von der Gewalt des aufzuführenden Tonwerks sich so hinreißen läßt, daß eine fieberhafte Extase, eine völlige Aufregung und Spannung sich seiner bemeistert; wenn er dessen Kraftstellen und Schönheiten zu stark und überwältigend auf sich einwirken läßt, und er — von den größten bis zu den kleinsten genialen Zügen — jedesmal Alles gewissenhaft durchempfindet: so zwar, daß dann fast kein Tact, keine neue frappante Wendung vorübergeht, ohne nicht ihn jene gewisse, electrische Wirkung verspüren, und ihn erschüttert in sich zusammenzucken zu lassen.

Abgesehen davon, daß eine solche gänzliche Hingebung an die musikalische Wirkung, solch ein stetes, völliges Aufgehen in derselben, nothwendig vorzeitige, physische Aufreibung und Verzehrung an der eigenen Flamme nach sich ziehen muß, so wird solch ein Märtyrer des musikalischen Affects und Effects nie die Festigkeit, die Ruhe und klare Besonnenheit erlangen und bewahren, die zur Beherrschung großer Tonmassen unerläßlich sind.

Warum aber sollte gerade Er immer die Eiche sein wollen, deren Wipfel von den harmonischen Wettern erschüttert werden, und in welche die Blitze des Musikgeistes niederfahren? —

III.

Der Künstler suche vor Allem die Kräfte und Energieen seines Geistes stets gehörig zusammen zu halten und mit weiser Oeconomie würdig zu verwenden; er hüte sich, das heilige Feuer seiner Seele in einem, alle Augenblicke losbrennenden, unnöthigen und kostspieligen Enthusiasmus zu verlodern .... Welche Thorheit, welch' eine unselige Schwäche, das Wunderbarste, Geheimste, Heiligste und Göttlichste aus dem Schacht seiner Seele in jeglichem Gespräch, in jedem Kunstsalon und sogenannten ästhetischen „Cercle", oder in der ersten besten Soirée musicale &c. ohne Wahl und Unterschied jedem profanen, nüchternen Weltmenschen preiszugeben! —

Man muß in der That allem Selbstgefühl entfrembet, gänzlich der hohen Würde des Künstlerberufs uneingedenk sein, um sich so wohlfeil und alltäglich machen zu können, um so die irdisch-gesinnte, rohe und gleichgültige Menge beim geringfügigsten Anlaß immer gleich in sein Inneres, Allerheiligstes blicken lassen und überall alsbald den Seher und Propheten zeigen zu wollen ...

Welche Erniedrigung, welche herabwürdigende Procedur, dergestalt die Orakelsprüche seines Genius auf Markt und Straßen, wie eine Waare, laut auszurufen und den ersten besten — gleichviel ob Eingeweihter oder Profaner — an den Hals zu werfen! —

Aus Köln.

September 1843.

[Bühnengäste. — Kirchenmusikzustände.]

Wenn in den schönen Sommerzeiten auch Concert und Gesangverein seltener ihre Genüsse bieten, ihre Freunde versammeln, so entschädigen die glänzenden Sommervögel der Bühnenwelt dafür den Kunstfreund, welcher den Stadtmauern treu bleibt, die schöne Zeit nicht auf dem Lande verlebt. In diesem Sommer sind wir hier besonders glücklich gewesen, so daß nicht ein fremder Kunstreisender, sondern daß wir öfter mehrere Paare derselben auf unserer Bühne mit unseren heimischen Künstlern wetteifern sahen, woher denn unser Schauspielhaus auch in der schönen Jahreszeit gewöhnlich gefüllt war, trotz dem, daß nur Opern gegeben wurden, daß oft die immerwährende Musik die Hörer zu sehr zu spannen drohte. Hr. Erl, der Wiener Tenorist, Hr. Fischer und Frau Fischer-Achten, wie Hr. Schmetzer bildeten die erste Gesangquadrille, und dazu eine, welche selbst in dem ziemlich verwöhnten Köln lebhaftes Aufsehen zu erregen vermochte. Erl gefiel, jemehr er nur auftrat, durch seine frische, kräftige und dabei doch zarte Stimme, durch seinen edeln Vortrag, wie durch sein anständiges, gewandtes Spiel. Frau Fischer-Achten schien noch immer dieselbe Gewalt über ihre prächtige Stimme auszuüben, fesselt stets wie vor Jahren ihre Hörerschaft; Hr. Schmetzer wußte Spiel und Gesang so geschickt zu verbinden, daß das hiesige Kunstrichteramt im Zweifel war, worin ihm der Preis zuzuerkennen, und Hr. Fischer bewährte sich bei jedesmaligem Auftreten als tüchtiger denkender Künstler, gefiel jedesmal durch seine volle Baßstimme, obschon ge-

rade in diesem Umfange in Köln die begabtesten Künstler aufgetreten waren. Einmal zeichnete er sich durch seine künstlerische Gewandtheit, wie durch seine vorzügliche Gefälligkeit gegen das gefüllte Haus aus, indem er bei Erl's Gastspiel in Halevy's Jüdin, für den behinderten Künstler Formes, die Rolle des Cardinal Mendez, obschon er dieselbe nicht eingeübt hatte, übernahm und mit Meisterschaft und freudigem Beifalle durchführte. Früher hörten wir das Sängerpaar, Hrn. Pischek von Frankfurt und Frau Hammermeister aus Düsseldorf, welche beide zugleich hier angelangt waren. Pischek entzückte durch sein lebendiges, für einen Sänger seltenes Spiel, durch seine kräftige, besonders in der Höhe glänzende Stimme. Frau Hammermeister, obschon eine tüchtige Künstlerin, konnte sich weniger den Beifall der Menge sichern. Fräul. Hassinger aus Mannheim trat nur einigemal auf, blieb aber mit ihrer schönen Naturanlage, obgleich dieselbe noch nicht allseitig ausgebildet ist, immer eine erfreuliche Erscheinung. Hr. Scharpf vom hannöver'schen Hoftheater wollte weniger zusagen. Der Bassist Reichel, welcher in einer Reihe von Vorstellungen auftrat, übte dafür eine desto größere Macht über seine Hörerschaft und steht, was Stärke und Gewalt der Stimme betrifft, wohl unübertroffen da, wenn auch hier und dort Adel des Ausdrucks der Auffassung bemerklich werden sollte; sein Osmin (Entführung) war gerade, wie ihn Mozart schrieb, wie ihn Börne so meisterlich in Worten schilderte. Fräul. Zerr vom Karlsruher Hoftheater und Hoffmann bildeten ein Sängerpaar; sie traten in Gemeinschaft hier auf, obwohl mit verschiedenem Glücke, indem Hr. Hoffmann die Hörerschaft ziemlich kalt ließ, wohingegen Fräul. Zerr durch ihre vorzügliche Stimme, durch ihre edle Methode und ihr schönes Spiel allseitigen Beifall errang. Fräul. Albertine Meyer, welche als Anfängerin von der hiesigen Kunstrichterbank etwas mehr Nachsicht verdient hätte, wurde so scharf beurtheilt, so sehr mit Zeichen des Mißfallens während ihrer Rolle begrüßt, daß sie ohnmächtig hinsank, und für ihre Gesundheit ernstlich zu fürchten war. Wiewohl das Publicum diese Härte wieder zu vergüten gesonnen, so wagte die Künstlerin nicht mehr aufzutreten, und muß nun sicherlich stets mit Wehmuth der Kölnischen Bühne gedenken. Hr. Föppel von Cassel gab einen Kreis von Gastdarstellungen, in welcher er sich als der bewährte, den man seit zwanzig Jahren in ihm kennt, als tüchtigen Sänger und gewandten Schauspieler. Frau Dreßler-Pollert gab sich ebenfalls als gewandte Sängerin kund und gefiel durch ihre schöne edle Stimme, doch wollte die neufranzösische Singweise, nach welcher sie, ich möchte sagen, epigrammatisch einzelne Stellen gewaltig, um nicht schreiend zu sagen, hervorhebt, hier nicht so viel Beifall finden, als vielleicht dort, wo man mehr Nachhall von Paris ist.

Da fremde Künstler beinahe ununterbrochen auf unserer Bühne auftraten, mußte sich das Repertoir nach deren Gedächtniß richten, sahen wir mithin nur das Ueblichste und in diesen Tagen Geltendste, ward nichts Neues eingeübt. Von alten Singspielen wurde Cherubini's Wasserträger, und zwar durch Föppel, wieder gegeben und sehr gut aufgefaßt, dennoch wollte die Hörerschaft an dem Kunstwerke, dem es wie allen Cherubinischen Werken etwas zu sehr an Reiz der Melodieen fehlt, nicht recht Feuer fangen. Was die Sänger unserer städtischen Bühne betrifft, so gereicht es denselben zum Ruhme, daß sie durch so viele, durch so ausgezeichnete Besuche nicht in Schatten gestellt worden, noch Lieblinge der Kunstfreunde geblieben sind. Herr Schunck ist der einzige, dessen Verlust wir zu betrauern haben werden, da er nun für fest der Wiesbadener Hofbühne gewonnen ist, die übrigen Sänger haben sich Hrn. Spielberger durch neue Verträge verbindlich gemacht; namentlich bleibt Fräul. Weichselbaumer, die in so reichem Maße zum Glanze unseres Singspieles beigetragen hat. Wenn ein Kölner Correspondent in einer früheren Nummer dieser Zeitschrift diese Sängerin als unbedeutend oder mittelmäßig bezeichnen möchte, so dürfte er vielleicht einen andern Maßstab angelegt haben, als einen musikalischen, wie denn oft leider neben dem Gesange Gefälligkeit, Gefallsucht, Schönheit und Artigkeit zu Urtheilen aller Art hinreißen. Unser Zeugniß, das durch keine von obigen Nebenrücksichten bestochen ist, kann nicht anders sich aussprechen, als eben Fräul. Weichselbaumer für eine unserer besten deutschen Sängerinnen zu erklären, besonders wenn es colorirten, nach italienischer Weise verfaßten Gesang betrifft, und beifügen, daß sie diesen Gesang immer mit angemessenem Spiele zu stützen weiß. Dieses Urtheil ist denn so ziemlich auch von der Kölner Hörerschaft bestätigt worden, indem Fräul. Weichselbaumer nach den Vorstellungen der Frau Fischer-Achten, Hammermeister und Zerr stets von Neuem freudig begrüßt wurde. Richtiger trifft eine andere Bemerkung desselben Verfassers, in die Leitung des Gesangchors einschlagend. Hier ist aber auch weder Musikdirector Eschborn der Schuldige, noch das Chorpersonal, sondern die Lage der Dinge, der Umstand, daß Köln den Sommer über kein Schauspiel hatte, jeden Abend ein Singspiel hören mußte, weshalb zuletzt der Chor so abmattete, daß der Director billigerweise demselben keine großen dynamischen Modificationen zutrauen konnte, sich glücklich schätzte, wenn er nur traf und Tact hielt. In diesem Augenblicke, wo Köln sich wieder eines recitirenden Schauspieles erfreut, wo dieses mit der Oper wechselt, wird ge-

wiß das Singspiel mehr gewinnen, mehr Sorgfalt auf die Aufführung der alten Werke wie auf Einübung der neuen verwenden können. —

Was die übrigen musikalischen Institute unserer Stadt betrifft, so ist von Seiten der städtischen Verwaltung der Gedanke neu aufgefaßt worden, den städtischen Instituten eine Celebrität zum Vorstande zu erwählen. In Folge dieses sind dann auch bereits Unterhandlungen mit Hrn. Musikdirector Dorn in Riga angeknüpft, welche vielleicht zum Ziele führen dürften.*) Die hiesige Gesangakademie hat sich indeß kräftig gegen eine Verschmelzung mit dem Gesangvereine ausgesprochen und erklärt, daß sie nicht von ihrem seitherigen Oberleiter, Hrn. Weber, lassen werde. In der That ist Köln auch so groß, daß beide Anstalten recht gut neben einander bestehen können, wird der Wetteifer zwischen beiden Vereinen auf jeden nur fördernd zurückwirken, dem Gesangwesen im Allgemeinen von größtem Einflusse sein. Durch eine Vereinigung aller Musikinstitute unter einem Meister dürften zuletzt auch wohl alle leiden, wie wir dieses unter der Leiterschaft Conradin Kreutzer's erfahren haben, indem der über Gebühr angespannte Künstler zuletzt erlahmen müßte, einen oder den andern Zweig vernachlässigen könnte, und eine einseitige Richtung aller Institute dadurch nothwendigerweise sich ergeben dürfte.

Concerte haben während dieser Jahreszeit keine statt gehabt, wenn nicht ein Fest dahin gehören sollte, welches die hiesige Liedertafel mit Beihülfe der Militairmusiken, von Feuerwerk und Beleuchtung auf der Rheinau gab. Das Fest sollte zu frommen Zwecken reichen Ertrag abwerfen, und mußte daher jede Geschmacksrichtung befriedigen oder wenigstens anregen. Das Musikalische blieb also ziemlich untergeordnet, konnte sich keine bedeutenden Kränze erringen. Auf ein anderes Concert, und zwar im Fache der Kirchenmusik, hatten wir nur eine erfreuliche Aussicht. Hr. Homeier, Organist aus Duderstadt, beabsichtigte in hiesiger Minoritenkirche, einer Kirche, die keine Pfarre ist, in welcher weiland Bach und Vogler sich hören lassen durften, ein Concert zu frommen Zwecken zu veranstalten, und hier in Köln, wo die wahre Kirchenmusik so tief darniederliegt, wo das Orgelspiel so unausgebildet als es nur immer sein kann, eine Reihenfolge der besten ernstesten und würdigsten Orgelmusik anzuschlagen. Von Seiten des erzbischöflichen Generalvicariats wurde dem katholischen Künstler dennoch die katholische Kirche wiederholt geschlossen, so daß er zuletzt unverrichteter Dinge in die Ferne wandern mußte. Ob das würdige Vicariat befürchtete, nach Anhörung wahrer classischer Kirchenmusik könnte das Volk mit der jetzt bestehenden unzufrieden werden, ob das Vicariat an der bestehenden eben seine Lust hat, läßt sich nicht entscheiden. Am selben Tage, wo Homeier sein Concert angezeigt hatte, wurde noch in einer Kölnischen Pfarrkirche während des geheimnißvollsten Theiles der Messe, der Wandlung, Kurschmann's bekanntes, bis zum Volkslied üblich gewordenes Lied: „Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben"! von hoher Orgel herab zum Besten gegeben, wie wenige Wochen vorher eine große kirchliche Procession mit Gesängen aus Bellini's Norma die Straßen durchzog. Unter solchen Umständen kann es freilich nicht förderlich sein, einen tüchtigen Orgelspieler kerniger Schule auftreten zu lassen, weil dieser „mit seinem Bach'schen Geknete", so drückte sich jüngst die Kölnische Zeitung einmal in einem Artikel über Kirchenmusik aus, die Köpfe leicht in Wirrwarr versetzen oder langweilen könnte. Die rheinische Kirchenmusik scheint sich also, würdige Ausnahmen abgerechnet, mehr der französischen anschließen zu wollen, wo der Kirchengesang eben wie ein Vaudeville betrachtet wird, wo alles genügt, wenn die Sylbenzahl den Noten entspricht, die Weise sich zum Liede singen läßt. Franko, der Vater der Kirchenmusik, ist aus Köln entsprossen! Das ist der Kreislauf der Dinge. —

Diamond.

*) Hr. CM. Dorn ist bereits in Köln eingetroffen. d. R.

Feuilleton.

*** Der Pianist L. v. Meyer hat, (das erstemal, daß dies einem Künstler geschehen), in Constantinopel vor dem Sultan gespielt. Se. Hoheit soll über seine Sprünge und Rouladen höchst erstaunt gewesen sein und beschenkte den Künstler reichlich. Die Augsb. Allg. Zeitung enthält einen sehr launigen Bericht über die ganze Scene. —

*** Der junge dänische Componist Niels Gade, dessen ausgezeichnete 1ste Symphonie bereits oft in diesen Blättern besprochen, wird einige Wochen bei uns bleiben. Er hat im Profil eine auffallende Aehnlichkeit mit Mozart. —

*** Die 1ste Aufführung von Shakespeare's Sommernachtstraum mit Mendelssohn's dazu componirter Musik wird den 12ten im neuen Palais in Potsdam stattfinden. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.) (Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 5.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

October. № 5. 1843.

Musikalien - Nova
von
Ernst Götz *in Leipzig.*

Werner, Hahn, Lied des Kindes. Aus der Novelle von Göthe für 1 Singst. mit Pfte. Op. 1. . . . . 10 Ngr.

Reichel, G., Grand Quatuor pour 2 Violons, Alto et Cello. Op. 8. . . Thlr. 1. 25 Ngr.

———, Sonate für Pfte. Op. 9. Thlr. 1. 22½ Ngr.

———, 6 vierstimmige Lieder für Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Op. 10.
Partitur u. Stimmen . Thlr. 1.
Die Stimmen besonders à 7 Ngr.

Für Authographensammler.

So eben ist bei **R. Friese** in Leipzig erschienen und bei allen Buch- und Musikalienhdlrn. zu haben:

Facsimile eines Briefes nebst Notenschrift von *Martin Luther*.

Originalbriefe von Luther sind schon etwas Seltenes, von einer vorhandenen Notenschrift seiner Hand haben wir aber noch nirgends gehört. Außerdem wird der Brief noch dadurch interessant, daß er an Joh. Walter, demselben, den wir das erste deutsche Lutherische Gesangbuch (Wittenberg, bei G. Rhaw 1544) verdanken, gerichtet ist. Eine Erklärung des Briefes, so weit die Entzifferung möglich war, befindet sich in No. 21/22. der Neuen Zeitschrift für Musik.

Preis 2 gGr. = 2½ Ngr.

Im Verlage von ***Eck u. Co.*** in Cöln erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Panseron, A., Methode de Vocalisation. Neueste, vollständige, theoretisch-practische Gesangsschule für Alt oder Bass der Conservatorien zu Paris, Brüssel und Neapel, mit deutschem und französischem Text zum Selbst-Unterrichte vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend. 2 Theile in einem Bande. Pr. 8 Thlr.

Im Verlage von ***Carl Paez*** in Berlin sind so eben erschienen:

Mayer, Charles, Première Valse-Etude p. Piano. Op. 69. 10 Sgr.

Damcke, B., La Fontaine, Le Feu follet, deux morceaux de Salon p. Piano. Op. 13. No. 1. 15 Sgr. No. 2. 25 Sgr.

Moeser, C., Fantaisie et Variat. sur des motifs de l'Op. la Vestale de Spontini, p. Violon av. Orch. Op. 11. 2 Thlr.

———, idem avec Piano. 1½ Thlr.

Truhn, H., „Ah che mi manca l'anima", Duett für Sopran u. Tenor mit Piano. Op. 52. (ital. u. deutsch). 20 Sgr.

Bei ***Rob. Friese*** ist erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben:

Sechs und Sechzig
Vierstimmige Choralmelodien
zu
C. J. Ph. Spitta's
Psalter und Harfe
theils componirt, theils bearbeitet
von ***C. F. Becker,***
Organisten an der Nicolaikirche zu Leipzig.
Preis 1 Thlr.

Bei **Karl Aue** in Dessau ist so eben erschienen:

Schneider, Dr. Fr., Herzogl. Anhalt-Dessauischer Hof-Kapellmeister, Ritter rc., Harzlieder für

vier Männerstimmen. Op. 99. 14te Sammlung der Gesänge für Männerstimmen. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Jede Stimme wird auch einzeln abgegeben.

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 28. Den 5. October 1843.

Musikalische Tageblätter. — Mehrstimmiger Gesang. — Heiteres und Ernstes. — Feuilleton. —

Scheint es doch, daß in Künsten und Thaten nur dasjenige zu Stande kommt, was wie Minerva, erwachsen und gerüstet aus des Erfinders Haupt hervorspringt.

Göthe.

Musikalische Tageblätter.

IV.

Dramatisch-musikalische Parallelen.

— Wo Originalität des Geistes, Eigenthümlichkeit der Erfindung und Auffassung zu Hause, wo Selbstständigkeit der Gedanken und Empfindungen vorhanden, da stellt sich gleichzeitig auch immer der richtige Ausdruck dafür ein; da findet sich wie von selbst die, der ursprünglichen musikalischen Idee zukommende, entsprechendste, äußere Form, und es verschwindet alles Willkührliche, Zufällige, Unwesentliche; jede Unentschiedenheit über das „Wie" — „Wo", „Wann". — Wie von einer höhern, geistigen Macht getrieben, deren Einfluß er sich nicht zu entziehen vermag, muß der Musiker gerade so und nicht anders schreiben, muß er gerade Dies auf diese Art, Jenes auf solche Weise behandeln. („Es kommt mir oft vor, als ob nicht der Componist diesen oder jenen Satz, sondern vielmehr der Satz den Componisten ausführe," sagt Bettina irgendwo. —)

Hat der geniale Componist sich nur erst gründlich und innig in seinen Stoff versenkt, ist er — so zu sagen — mit diesem Eines geworden, — darin aufgegangen, so theilt sich ihm — vermöge der ihm eigenen Divinitionsgabe — für alle nur möglichen Vorkommnisse, wie für jeden irgend erdenklichen speciellen Fall, für die mannichfaltigsten Situationen und für die heterogensten Charaktere und Empfindungen ꝛc. das Gehörige, Passendste, die zukommendste Umgebung, Ausstattung und Behandlung — sei es z. B. in Bezug auf Begleitung, Instrumentation oder auf alle, außerdem etwa noch erforderliche, von Melodie, Harmonie und von Grundgedanken unabhängige, Zuthat während der Arbeit von selbst mit. Es ist, als ob ihm für alle irgend möglichen Fälle immer auch zugleich die einzig richtige Norm vorschwebe, oder als ob für alle Zustände, Situationen ꝛc. ihm ein bestimmter, ewiger und universeller, dramatisch-musikalischer Codex als Richtschnur zu Gebote stände. Ein solches Kunstwerk ist daher in allen seinen Theilen ganz und fertig; fest, bestimmt und in sich abgeschlossen. Da stört uns keine dilettantische Halbheit oder Unschlüssigkeit, sondern überall giebt sich Vollendung, meisterliche Sicherheit und logische Folgerechtigkeit kund — Eines paßt genau zum Andern, wie sich nach und nach Eines aus dem Andern organisch entwickelte und das Folgende immer durch das Frühere bedingt ist — es findet gleichsam zwischen den einzelnen Theilen eine tiefe, stets lebendige Wechselbeziehung unter einander statt; Alles erörtert, vervollständigt und setzt sich gegenseitig in's volle und rechte Licht, ist sich gegenseitig in seinen Wirkungen dienstbar .... Es ist, wie bei der Minerva aus Jupiters Haupt — Alles auf einmal, Alles wie aus einem Stück — ein Guß, ein Fluß.

Ohne daß er sich dessen so recht eigentlich bewußt wird, ertheilt so der dramatische Tonkünstler seinem Producte den Stempel innerer Nothwendigkeit und jenen logischen, innigen Zusammenhang und Zusammenklang der einzelnen Theile, ohne welchen kein echtes Kunstwerk bestehen kann.

Beispiele: Gluck's Iphigenie, Spontini's Vestalin, die Zauberflöte, Fidelio — Werke, in denen sich die geistige Eigenthümlichkeit ihrer Schö-

pfer am vollkommensten, reinsten und entschiedensten wiederspiegelt, — welche gänzliche und außerordentliche Verschiedenheit zwischen diesen Werken! — und doch kann man sagen, daß jeder der vier Tonmeister auf dem, von seiner Natur ihm vorgezeichneten Wege das Ziel erreicht, und daß ein jedes dieser Werke für sich, auf seine Weise die Bedingungen der Classicität und Vollkommenheit erfüllt. —

Die ersten beiden Meister neigen sich zur musikalischen Plastik, zum Pathetischen, Starken, Declamatorischen — Wahrheit, dramatischer, lebendiger Ausdruck, Leidenschaft und Farbe — und daß dabei die zum Dollmetscher dienende musikalische Idee in möglichst bestimmten, kräftigen und kühnen Umrissen hervortrete: — das ist es, worauf vor Allem sich immer zuerst ihr Hauptaugenmerk richtete, wobei sie nothwendig jene Vollendung in der Ausführung — die eigentliche, künstlerische Arbeit: jene Feinheiten des Details rc., wie auch u. a. jenes charakteristische, geistvolle Instrumentenspiel, worin Mozart und Beethoven so groß und unnachahmlich sind, weniger cultiviren konnten, sondern über dem Ganzen das Einzelne zuweilen vernachlässigen mußten. —

Daher jene kräftigen, breiten, oft rohen Pinselstriche im Colorit beider Meister; daher hin und wieder eine gewisse, manche Uebelstände herbeiführende Unbehülflichkeit in der Stimmführung — manche Willkühr und Freiheit gegen Correctheit und den reinen Satz; auf eine zweckmäßige Vertheilung und intentiöse Anwendung der materiellen Kunstmittel ist weniger Rücksicht genommen worden, und so findet man, namentlich bei Spontini, eine ungleiche, starke Lichter und Schatten liebende und fibrisch-heftig pulsirende — so zu sagen — eine electrische Instrumentation. Bei der wirklichen Aufführung jener Werke fühlt man jedoch unwillkührlich, daß dies Alles gerade so und nicht anders behandelt sein mußte, daß Eines zum Andern gehört und Alles sich gegenseitig für einander eignet. Jene kleinen Mängel, jene untergeordneten Gebrechen verschwinden Alle, und es erfüllt uns nur einzig das Gefühl des geistigen Adels, der Größe und Schönheit jener Schöpfungen, weil der ursprüngliche, ihnen inwohnende musikalische Geist zu überwiegend, zu mächtig ist, um nicht dergleichen momentane Unvollkommenheiten der einzelnen Theile über der imponirenden innern Einheit des Ganzen vergessen machen zu können; weil die, das Ganze durchdringende Energie und Begeisterung so hinreißend, die einzelnen Gedanken und Motive an sich stets so bedeutend, so kräftig und gehaltvoll sind, daß deren Wirkung durch jene Schwächen unmöglich aufgehoben oder beeinträchtigt werden kann.

Gleichwohl stehen „die Zauberflöte" und „Fidelio" noch auf einer höhern Stufe; es sind diese Werke nicht blos unwillkührliche Ausflüsse unbewußt und regellos waltender Naturkraft; — unmittelbare und gewaltige, aber ungleichmäßige und rohe Ausbrüche des, Gesetze und Schranken überspringenden Genius — sondern Mozart und Beethoven vereinen hier mit Kraft und Begeisterung die Besonnenheit und Reflexion, — den Scharfsinn und den Fleiß des Künstlers; es gesellt sich bei ihnen zu dem unschätzbaren Vorzuge genialischer Ursprünglichkeit ein fortwährendes tiefsinniges Studium, die sorgfältigste, bis aufs Kleinste sich erstreckende Ausführung; — Vollendung, geistige Belebung und Ausbildung aller Theile: — eine Ausbildung, die keine einzelne musikalische Macht und Streitkraft — (Melodie, Harmonie — Gesang, Orchester rc.), keine Richtung vor der andern begünstigt, aber auch keinen Effect, kein Kunstmittel dem andern untergeordnet wissen will, (wie z. B. die neuern und neuesten Italiener das Orchester meist gänzlich dem Gesange unterordnen), sondern welche in einer zweck- und gleichmäßigen Vertheilung der verschiedenen musikalischen Wirkungen das Ur- und Vorbild aller Kunst: „die Natur" zu erreichen strebt und die letztern alle nur als dienstpflichtige, aber gleich wichtige und unentbehrliche Vasallen der allein souverainen Idee betrachtet. —

C. K.

Mehrstimmiger Gesang.

C. Lührß, Vier Gesänge für 4stimmigen Männerchor. — Op. 5. — Berlin, Schlesinger. — Part. u. Stimmen 1 Thlr. —

Interessante Texte hat der Componist gewählt. Der Dichter ist nicht genannt, doch bald erkannt an den Reden, die er führt: „Ich bin ein freier Mann und singe mich wohl in keine Fürstengruft" — „Gern spiel' ich Abends zu dem Reigen, vor Thronen spiel' ich niemals auf" — „Wie ich die Paläste mied, laß ich getrost die Liebe laufen, mein größter Reichthum ist mein Lied" — „Der Rhein, und wär's nur um den Wein, der Rhein soll deutsch verbleiben" u. s. w. Die vier Gedichte sind: „Protest", „Reiterlied", „Rheinweinlied" und „Leicht Gepäck". Sie sind sämmtlich frisch und naturkräftig aufgefaßt, namentlich das zweite und dritte. Im Harmonischen findet sich manches, was, an sich unschön, auch starke Zumuthungen an die Sänger in der Intonation macht, so im Reiterlied bei den Worten „in's Verderben", dann in der zweiten Hälfte des ersten Liedes und anderwärts. Auffallend ist im letzten Liede die Declamation der Worte: „Ich bin ein freier Mann", als wären wir andern rechtes Sclaven-

pack. Abgesehen von diesen Einzelheiten, wird der lebendige Ton der Lieder viele Sympathieen bei den Männerchören sich erwerben.

C. F. Herrmann, Zwei Gesänge für vier Männerstimmen. — Chemnitz, J. G. Häcker. — N. 1. Subsc.Pr. $\frac{1}{12}$ Thlr. —

Die beiden Gesänge sind: „Gute Nacht, Seitenstück zu Berner's Guten Morgen", und „Wenn sie aus dem Wirthshaus kommen", von denen uns jedoch nur der erste vorliegt. Das Berner'sche „Guten Morgen" war, und ist zum Theil noch, ein bei den Männerchören sehr beliebtes Paradestückchen; das gegenwärtige „Gute Nacht" giebt sich aufrichtig als ein Seitenstück dazu, mithin als eine, doch nicht eben sclavische, Nachahmung. Der Gesang ist wohl für den Gehalt des Gedichtes, und auch überhaupt etwas zu breit ausgesponnen, die Wirkung concentrirt sich nicht genug. Indeß kann und muß der Vortrag hierin freilich auch das Seinige thun. Der Gesang ist übrigens vom Componisten mit gemüthlichem Humor aufgefaßt, und seine reinliche, fließende Harmonieführung verdient alle Anerkennung. Bei den Sängern wird er sich auch durch seine bequeme, stimmgerechte Ausführung noch besonders insinuiren.

J. Hoven, 3 Quartette für Männerstimmen mit Begleitung des Pfte. — Op. 20. — Wien, Haßlinger. — 2 Fl. C.M. —

Wir können nur die leichtfließende, klare Führung der Melodie und der harmonischen Grundlage im Allgemeinen rühmend erwähnen, so weit sie sich aus der vergleichenden Durchsicht der Oberstimme und Pianofortepartie erkennen läßt, müssen aber ein bestimmteres Urtheil zurückhalten, da uns die Partitur nicht vorliegt. Die Texte sind: „Sommernacht" von Reinick, „Schiffers Ausfahrt" und „Ruderlied" von Körner. Die Pianoforte-Begleitung ist, obwohl ziemlich einfach und leicht, doch offenbar auch mehr als blos eine Unterstützung für die Sänger, und hat ihren eignen Antheil an der Gesammtwirkung. — L.

Heiteres und Ernstes aus meinen Analekten.

Ferd. Ries an Beethoven.

Ferdinand Ries, dem es glückte, nicht nur an Beethoven den trefflichsten Lehrer, sondern auch einen väterlichen Freund zu gewinnen, gab im Jahre 1806 sein erstes Werk, zwei große Sonaten für das Pianoforte, heraus. Dem Hefte geht in französischer Sprache eine Widmung vorher, und an wem könnte sie anders gerichtet sein, als an seinen geliebten Beethoven? Da die Sonaten, welche einen tüchtigen Spieler verlangen und ihrer Schwierigkeit wegen in einer Recension unter die Kategorie der „Krabbelsonaten" gesetzt wurden, wohl nur noch Wenigen bekannt sind, so dürfte eine treue Uebersetzung dieser Dedication nicht unwillkommen sein. Sie lautet so:

„Mein Herr! Wem soll ich die Erstlinge meiner Arbeiten widmen? Die Dankbarkeit sagt mir: Dem, welchen ich meine ersten Fortschritte in der Tonkunst schuldig bin. Jedoch die ausgezeichnete Stufe, welche Sie unter den großen classischen Tonsetzern einnehmen, und Ihr hohes Genie sollten, wie ich fühle, mich abhalten, Ihnen ein Werk darzubieten, das so sehr der Nachsicht bedarf, weil es das Erste ist, welches ich herausgebe. Dagegen machen mir das Wohlwollen, womit Sie junge Künstler aufnehmen, der freundliche Schutz, den Sie ihnen gewähren, wie ich so oft zu bewundern und wovon ich mich durch mich selbst zu überzeugen Veranlassung hatte, Muth und lassen mich jede andere Rücksicht bei Seite setzen. Ich werde also diese Gelegenheit ergreifen, um Ihnen öffentlich meinen aufrichtigsten, meinen lebhaftesten Dank für den vertraulichen Umgang, welchen Sie mir zu erlauben die Güte hatten, und für die Freundschaft abzutragen, womit Sie mich beehrten. Die Erinnerung der angenehmen Stunden, die ich bei Ihnen verlebte, soll niemals aus meinem Herzen schwinden, und werden meine Anstrengungen mit einigem Erfolge gekrönt, so werde ich Ihren Rathschlägen dafür verpflichtet sein; glücklich, wenn ich eines Tages in den Augen des Publicums den doppelten und glorreichen Titel des einzigen Schülers und Freundes von einem so großen Meister rechtfertigen kann. — Möchten Sie meine Huldigung mit eben so frohen Herzen aufnehmen, als ich sie Ihnen in diesen Zeilen darbringe.

Ferdinand Ries."

Zur Geschichte des Fandango.

Wie bekannt, stellt dieser spanische — ursprünglich maurische — Tanz alle Uebergänge und Stadien der Liebe dar. Sehnsucht, Hoffen, Annäherung, Flucht und Wiederkehr, Zärtlichkeit, Weigerung und Erhörung werden durch Musik und üppige Darstellung der Tanzenden versinnlicht. Temperament und Sitte haben den Fandango und Bolero, der als eine Fortsetzung des ersteren den Rausch erhörter Liebe ausdrückt, zum Tanze aller Tänze erhoben. Beide machen gewöhnlich das Finale der geselligen Vergnügungen, und der spanische

Ernst räumt willig das Feld, wenn die schmelzenden Töne der Musik zum üppigen Fandango rufen.

Der Sage nach ging einst die römische Curie, die an der Moral des Fandango Anstoß nahm, sehr ernstlich damit um, seine Verbannung zu beschließen. Ein versammeltes Consistorium war beauftragt, ihm den Proceß zu machen, und die Mehrzahl nahe daran, sein Todesurtheil auszusprechen, als einer der Cardinäle, von Recht und Billigkeit geleitet, daß kein Schuldiger ungehört verdammt werden dürfe, den Grundsatz in Anspruch nahm, und darauf bestand, den Fandango in Person vor die Schranken des Gerichts zu ziehen. Seine Absicht siegte. Zwei spanische Tänzer beiderlei Geschlechts wurden abgeordnet, den Angeschuldigten vor dem erhabenen Tribunale tanzend zu vertreten. Es dauerte nicht lange, so hatte die Anmuth und Lebendigkeit des geschmeidigen Tänzerpaares die Falten von der Stirne der strengen Richter verscheucht. An die Stelle feindseliger Gesinnungen trat Wohlbehagen, rege Theilnahme und gespannte Aufmerksamkeit. Bald geriethen unwillkührlich Hände in Bewegung, den Tact zu unterstützen. Zuletzt erhoben sogar einige Eminenzen sich, um verschiedene Bewegungen der Tänzer zu versuchen. Der geistliche Gerichtshof ward zum Tanzsaale und die Sitzung endigte damit, daß der Fandango nach dieser Prüfung begnadigt und in seine alten Ehrenrechte wieder eingesetzt wurde.

Dieser glänzende Triumph hat dem Fandango wider alle ähnliche Anfechtungen des Clerus Sicherheit verschafft.

C. F. B.

Feuilleton.

*** Das 1ste Abonnementconcert fand gestern am 3ten unter F. Hiller's Direction in glänzender Weise statt. Später ausführlicher. — Die Concerte der Euterpe beginnen wie gewöhnlich später. Die Direction hat Hr. G. v. Alvensleben übernommen. — Auch die Quartettunterhaltungen nehmen ehestens ihren Anfang. —

*** Prume soll, wie einige Journale berichten, ganz genesen sein und ehestens in Frankfurt eintreffen, um da Concert zu geben. —

*** Der frühere Director der Euterpe und Componist J. J. H. Verhulst ist im Haag zum Hofmusikdirector mit einem ansehnlichen Gehalt ernannt worden. —

Anzeige.

Herr R. Binder in Leipzig zeigt an, daß bei ihm ein vollständiges Exemplar der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1798 bis 1840 zu verkaufen steht. — Auch ich will mein von mir seit 42 Jahren gesammeltes (vollständiges) Exemplar dieser Zeitung, welche

die einzig existirende musikalische Chronik

beinahe eines halben Jahrhunderts ist, mit vielen Kupfern und Musikbeilagen in 42 Pappbänden, verkaufen, und bitte Musikkenner und Besitzer von Bibliotheken, sich deshalb durch Buchhändler-Gelegenheit oder in frankirten Briefen an mich zu wenden und ihr Gebot zu melden. Einhundert Thaler sind geboten. Das Werk hat roh, ohne Einbände, 210 Thaler gekostet und ist, wie gesagt, complett. Die letzten Jahrgänge sind von den Verlegern, Breitkopf und Härtel in Leipzig, zu beziehen.

Königsberg in Pr., im Septbr. 1843.

Joh. Friedr. Dorn,
ehemal. Musikdirector und Cantor.

Empfehlung.

Der Fürstlich Schwarzburg-Sondersh. Kammermusikus, Herr Mayer, welcher durch seine vortrefflichen Leistungen auf dem Horn bereits seit mehreren Jahren sich eines Rufes erfreuet, wie sich ihn kaum noch ein Künstler mit der Behandlung dieses so schönen als schwierigen Instrumentes erwarb, ist im Begriff eine Kunstreise durch das nördliche Deutschland nach Schweden anzutreten. — Die Beurtheilungen über Hrn. Mayer's Virtuosität, welche ihm auf früheren Kunstreisen in dem südlichen Deutschland, Franken, Holland und England bei Aufführung von Concerten im Verein mit dem Pianisten Baldenecker und unter Mitwirkung der ausgezeichnetsten musikalischen Notabilitäten, überall von Kunstverständigen und Laien zu Theil wurden, stimmen sämmtlich darin überein:

„Daß Hrn. Mayer's geschmackvollster Vortrag der schwie-
„rigsten Passagen, seine Reinheit und Zartheit im Tone,
„nebst Fülle und Kraft im Ausdrucke, so wie die höchste
„technische Kunstfertigkeit, verbunden mit dem innigsten Ge-
„fühle, nichts zu wünschen übrig lassen, vielmehr schwerlich
„erreicht und übertroffen werden dürften;"

und die neuesten Erfahrungen in den Fürstlichen Hofconcerten zu Sondershausen gewähren die erfreulichste Bestätigung dieser Urtheile.

Der Unterzeichnete fühlt sich veranlaßt, alle musikalischen Autoritäten, Kunstkenner und Kunstfreunde in den Orten, welche Hr. Mayer bei seiner jetzt vorhabenden Reise berühren dürfte, auf den durch seine Leistungen so seltenen als höchst befriedigenden Genuß hierdurch aufmerksam zu machen und ihnen den in jeder Art ausgezeichneten Virtuosen zur freundlichsten Aufnahme angelegentlich zu empfehlen.

Sondershausen, d. 3ten Septbr. 1843.

Friedrich von Sydow.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 29. Den 9. October 1843.

Musikalische Tageblätter. — Liederschau. — Heiteres und Ernstes. — Feuilleton. —

Strenge gegen dich selbst, beschneide die üppigen Reben,
Desto fröhlicher wächst ihnen die Traube dereinst.

Herder.

Musikalische Tageblätter.

V.

Es ist jungen, reichbegabten und vollkräftigen Musikern eigen, überall, — auch bei kleineren, — schon ihrem Genre und ihrer Form nach — einen mindern geistigen Aufwand, einen beschränktern Umfang erheischenden Productionen — immer gleich das schwere Geschütz ihrer sämmtlichen Kenntnisse und gemachten Studien aufzuführen; — sie lieben es — so zu sagen — immer mit dem vollen Ballast aller ihnen zu Gebote stehenden musikalischen Streitkräfte (melodische und harmonische) loszusegeln, und den ganzen Vorrath mannichfaltiger Ausdrucks- und Wirkungsmittel all' auf einmal draufgehen zu lassen, anstatt sich blos auf das Unumgängliche, zur Reproduction und Darstellung ihres Gegenstandes schlechterdings Erforderliche zu beschränken, und sich jener weisen Mäßigung im Gebrauche der Kunstmittel, jener transparenten Klarheit in Styl und Ausdruck zu befleißigen, welche von jeher als Haupteigenschaften des Classischen betrachtet werden. Es ist dies eine schöne Verirrung, aber doch immer eine Verirrung — —.

Abgesehen davon, daß es von schlechtem, thörichtem Haushalt zeigt, sich auf einmal ganz und gar zu verausgaben, und daß es eine verfehlte künstlerische Strategik, immer gleich „alle seine Pfeile" zu verschießen, — so entsteht durch den unverhältnißmäßigen, unnöthigen Aufwand von Kunstmitteln, durch solche Ueberladung des geistigen Stoffs jene Verworrenheit, jene Unbehülflichkeit im Ausdruck, wodurch selbst sonst noch so vortreffliche Geisteswerke uns verleidet werden können; und nicht allein, daß dergestalt die fruchtbarsten, geistvollsten und originellsten Gedanken oft an ihrer schwerfälligen Einkleidung zu Grunde gehen, so kommen dadurch, daß zwischen dem Gegenstande und dessen Behandlung und Darstellung — zwischen dem Ausdruck und dem Auszudrückenden durchaus kein richtiges, ebenmäßiges Verhältniß stattfindet, am Ende jene gefährlichen, lächerlichen Contraste zum Vorschein, welche überall unausbleiblich sind, wo wir ungewöhnliche, übermäßige Kraftanstrengungen, große Zurüstungen und Apparate an kleine Wirkungen und unbedeutende Erfolge verschwendet sehen. Es ist, als ob man, um eine Stecknadel aufzuheben, einen Hebebaum in Bewegung setzen, oder — um über einen bescheidenen Maulwurfshügel zu gelangen, erst einen mächtigen Anlauf nehmen wollte. Auf alle Fälle ist da, wo die Stütze größer als das Gebäude — der Rahmen größer als das Gemälde, immer die Ausstellung der Disproportion zu machen.

VI.

Es begegnet Künstlern zuweilen in Augenblicken der Abspannung und Entmuthigung, sich zu beklagen, daß sie über ihren Arbeiten vom eigentlichen Leben selbst nur wenig gewahr würden, und daß ihnen alle heitere Lust am Dasein, alle harmlosen Genüsse und Freuden desselben durch die stete und strenge Abgeschlossenheit und Abgezogenheit von der wirklichen Welt und ihren Erscheinungen allzusehr verkümmert und verkürzt würden.

Diese Abgezogenheit, in welche — unähnlich den praktischen Welt- und That-Menschen — alle von schöpferischem Geiste erfüllten Naturen — die Menschen

des Gedankens — durch den stets vorwaltenden, tief innerlichen Hang zur Betrachtung und Reflexion entrückt zu werden pflegen, läßt — es ist wahr — den Künstler in der Regel zu einem verhältnißmäßig nur sehr geringen Antheil an der äußern Welt — und zwar auch zu diesem nur im Fluge — gelangen, ihn selbst aber — in Folge dessen, überall und immerdar als Fremdling darauf erscheinen — — —.

Schlägt er nicht aber diesen Verlust, diese Entbehrungen zu hoch an? — Sollte nicht die allgemeine Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen ihn einigermaßen darüber zu trösten vermögen? —

Was ist es am Ende um jene so heiß ersehnten Genüsse der Welt, um jene mit schwerem Herzen entbehrten Annehmlichkeiten und Güter des Lebens?! — Können sie wohl gegen die hohe, reine, geistige Freude aufkommen, sich als Schöpfer zu empfinden, — gegen das Hochgefühl, das den Künstler während der Arbeit und bei glücklicher Vollendung jeder neuen Schöpfung nothwendig immer durchdringen muß? Nichtsdestoweniger gehört gewiß viel Selbstverläugnung, viel Ausdauer und Seelenstärke zum Künstler; um sich jedoch immer mehr darin zu befestigen und gegen die je zuweiligen, entkräftenden Anfälle der Erdensehnsucht zu schützen, ist wohl nichts geeigneter, als sich bei Zeiten daran zu gewöhnen, das Leben überhaupt nicht als eigentlichen Zweck, sondern nur als Mittel zum Zweck zu betrachten.

C. K.

Liederschau.

(Fortsetzung.)

Gustav Nikolai, Zwei Romanzen von Uhland in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. — Op. 12. — Pr. ½ Thlr. — Hamburg u. Leipzig, bei Schuberth u. Comp. —

Es ist eine eigenthümliche und nicht zu seltene Erscheinung, daß Werke der Kunst, trotz dem, daß sie der Kritik keine Blöße geben, ja vielmehr selbst in Einzelheiten die Meisterhand ihres Schöpfers zur Schau stellen, doch keine Sympathieen weiter oder noch weniger so einwirken, daß man in ihnen unwillkührlich aufgeht. In solchem Falle befinden wir uns diesen Romanzen gegenüber. Obwohl sie von jener Kunsteinsicht zeugen, die mit Bewußtsein den entsprechenden Ton für die Empfindung und die abgeschlossene musikalische Form für die im Gedichte gegebene Situation finden läßt, wirkt doch die Musik fremdartig, das heißt, wie außer Beziehung zu uns stehend, wie es ungefähr der Fall bei dem Originellen sein kann, wenn es uns zufällig nicht auf den ersten Moment frappirt. Wenn die zweite Romanze „das Schifflein", jenes herrliche und äußerst musikalische Gedicht, minder kalt erscheint als die erste Romanze, „der nächtliche Ritter", so bedingt dies allerdings die Wahl der Texte, für welche natürlich der Componist zurechnungsfähig bleibt; doch wie gern wir auch der musikalischen Behandlung ehrende Anerkennung zollen, in sofern sie in ersterer den Charakter und Ausdruck des Gedichtes steigert, so dürfen wir doch nicht verschweigen, daß trotz aller geoffenbarten Umsicht die Musik bei weitem nicht den poetischen Höhepunkt des zweiten Gedichtes erreicht. Der Mangel an productiver Kraft für die Musik ist hierbei nicht Schuld, wenigstens lassen vorliegende Romanzen auf denselben eben so wenig schließen als die Compositionen, die wir bereits früher schon kennen gelernt; eher ein vermeintliches Herabsteigenmüssen zur Musik Seiten eines Talentes, das bei seiner Vorliebe für die Negation sich bereits früher schon von ihr losgesagt. Die Rache wäre demnach nicht ausgeblieben! —

Ferd. C. Fuchs, Op. 4. „Nacht" (Ged. von Tieck). — Pr. 30 Xr. C.M. —
Op. 5. „Sehnsucht" (Schiller). — Pr. 30 Xr. C.M. —
Op. 6. „Gefunden" (Goethe). — Pr. 30 Xr. C.M. —
Op. 7. „Schwalbenpost" (L. Reland). — Pr. 30 Xr. C.M. —
Op. 8. „Der Bach und ich" (Baron Schlechta). — Pr. 30 Xr. C.M. —,
sämmtlich für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und erschienen in Wien bei Ant. Diabelli u. Comp. —

Wer in Begeisterung für Franz Schubert aufgegangen, wird beklagen, daß in Wien, der Stadt, wo der unsterbliche Meister seine Lieder sang, sich gegenwärtig in der Gattung der Liedercomposition eine Richtung geltend macht, die der Heimath eines Haydn, Mozart, Beethoven und Franz Schubert keineswegs würdig, eine Richtung, die deshalb auf einen Rückschritt in der musikalischen Bildung schließen läßt, weil das große Publicum im Liede den nächsten und hauptsächlichsten Anknüpfungspunct neben der Pianofortecomposition an die Kunst findet.

Während Schubert's Lieder in ihrer Bedeutsamkeit, in ihrer Ursprünglichkeit der Gedanken, in ihrer sittlichen Kraft der Empfindung, mit einem Worte: „in ihrer Idealität" alle Höhen und Tiefen einer Menschenbrust umfassen, so bewegen sich die Lieder, welche

gegenwärtig, wie alles Leichte, oben aufschwimmen, bei ihrer Oberflächlichkeit, bei ihrer Armuth der Gedanken, bei ihrem alles versentimentalisirenden Ausdrucke, bei ihrer weibischen Empfindungsspielerei, mit einem Worte: „bei ihrer modern herausgeputzten Trivialität" in einer so eng begrenzten Sphäre, daß man in der That nicht begreifen kann, wie z. B. die drei oder vier Lieder von Hrn. Proch, die wir gern als solche anerkennen, als Schablonen von ihm und Anderen benutzt werden können, um nach ihnen bequem hunderte zu fabriciren! „Stehen die Componisten wirklich nicht höher als ihre Lieder, oder geben sie sich nur aus rein pecuniären Interessen dazu her, weil das große Publicum dergleichen Producte vorzugsweise kauft? Oder genügt es ihrer Ehrbegierde, wenn so und so viel hundert schlechte Dilettanten ihre Lieder heruntersingen und die Harfenmädchen sie in den Tabagieen abjodeln?" —: Fragen, mit deren Erörterung wir den wahren Verehrer der Kunst nicht betrüben mögen. Wie dem nun sei, so ist aber vor Allem zu beklagen, wenn Talente sich solch' einer Richtung als Opfer ergeben, denen die Kraft sie zu bekämpfen nicht versagt scheint; und ein solches glauben wir in dem Componisten obiger Lieder zu erkennen.

Man sieht es ihnen an, wie zuweilen das unbewußte Regen eines freien, kräftigen Gedankens niedergekämpft wird durch das ängstliche Bestreben, dem Beel zu Babel vom großen Publicum alles so mundrecht als möglich zu machen. Kein Wunder, wenn die Melodie von einem beliebten und recht faßlichen Rhythmus beeinträchtigt wird, und die Begleitung, statt die Melodie zu steigern und sie zu größerem Ausdrucke zu erheben, sich in trocknen und geschmacklosen Figuren und Wendungen hinschleppt. Wie sehr aber der Ausdruck der Empfindung und die Auffassung selbst beschränkt und abhängig wird, leuchtet ein, und es ist erklärlich, wie der Componist in Op. 5. (Sehnsucht), statt sich zur leidenschaftlichen Begeisterung aufzuschwingen, immer in der niedern Sphäre einer gemächlichen Sentimentalität sich erhält. Der durch das ganze Lied consequent durchgeführte Rhythmus:

„Harmonieen hör' ich klingen, Töne süßer Himmelsruh'" —
„Und die leichten Winde bringen mir der Düfte Balsam zu." —
„Doch mir wehrt des Stromes Toben" ꝛc.

ist, abgesehen von seiner Unzulänglichkeit für gute Declamation, nicht edel genug für das schöne Gedicht, mithin ist es auch die Melodie, da sie ja vom Rhythmus nicht zu trennen ist. In der Begleitung ist nicht einmal die für die einfachste Melodie gebotene Gelegenheit benutzt, und so verliert selbst in solcher Aeußerlichkeit die ganze Composition allen Charakter. Derartiger Behandlung sind die Gedichte zu Op. 6. „Gefunden" (von Göthe), Op. 7. „Schwalbenpost" (von Reland), und Op. 8. „Der Bach und ich" (von Schlechta) angemessener, von denen das letztere bei heiter graziöser Melodiebewegung eine geschmackvollere Begleitung hat. Von den beiden andern ist Nr. 7. das vorzüglichere.

In Op. 4. „Die Nacht" (von Tieck) leuchtet das Talent des Componisten am meisten hervor. Der Charakter des Gedichtes erscheint, wenn er auch nicht leicht zu verfehlen war, doch musikalisch gut ausgeprägt und die Begleitung nimmt zuweilen eine ausdrucksvolle Physiognomie an und würde noch wirksamer sein, wenn die Zwischenspiele edler und einfacher zugleich wären.

Möge der Componist in der Strenge, mit der wir über seine Werke urtheilen, den Beweis finden, daß wir, über die große Masse des Geistlosen und Schlechten gänzliches Schweigen beobachtend, seinem Talente eine Emancipation von jener Richtung wünschen, die zu tadeln jedes Künstlers Pflicht ist, dem die Musik Sache des ernsten heiligen Strebens geworden.

J. B.

(Schluß folgt.)

Heiteres und Ernstes aus meinen Analekten.

Der Kaiser Leopold I.

In E. Brown's Reisen (1711) findet sich Seite 237 u. f. folgende Nachricht über Leopold's I. Liebe zur Tonkunst: „Ihro Majestät verstehn sich wol auf die Musik, sind ein guter Componist und schöpffen groß Belieben darinnen, sowohl in Dero Kayserlichen Burg, als in der Kirche: daher es auch kommt, daß sich so viel Musicanten in Wien befinden, wie dann deren schwerlich irgendwo mehr anzutreffen sind, als allhier, und gieng schier nicht ein Abend vorbey, daß wir nicht eine Nacht-Musik vor unsern Fenstern auf der Straßen hatten. Und weil Ihro Kaiserliche Majestät hieran ein solches Belieben tragen, so wenden die geistlichen Personen um so viel desto mehrern Fleiß an, um etwas sonderbahres in ihrer Kirchen-Musik hören zu lassen: Wie dann Ihro Majestät offtmals die Kirchen besuchen, und nicht nur einige allein, sondern verschiedene viele: Und fahren dieselben sonderlich gerne in die vornehmsten Klöster-Kirchen: Und werden offtmals Dero eigene Stücke und Compositionen in Dero Kayserlichen Capelle gespielt. Auch haben Dieselbe eine vortreffliche Musik bei Hofe, sowol an Sängern, als auch Instrumenten. Und wird benebenst Dero eigene Hof-Capelle überaus

wohl bedient und müssen daselbst allezeit acht oder zehen Kayserliche Edelknaben, so gräflichen Standes, vor dem Altar mit weissen in den Händen habenden Wachskerzen aufwarten. Auch wird die Musik daselbst nicht nur über die Massen wohl bestellt, sondern es werden auch nach der Art der Italiänischen Fürsten verschiedene Capaunen zum Singen unterhalten."

C. F. B.

Feuilleton.

*** Von Erfurt erhalten wir einen „Aufruf an sämmtliche deutsche Orgelcomponisten zur Preisbewerbung, vom Thüringer Orgelverein zur Beförderung eines würdevollen kirchlichen Orgelspiels ausgehend, zugeschickt. An der Spitze des genannten Vereines stehen die HH. Gebhardi, F. Hentschel, G. C. Hildebrand, G. W. Körner, F. Kühmstedt, J. G. Meister, C. F. Seiffert, G. Siebert, A. G. Theile, J. G. Töpfer und W. Wedemann, meistens Thüringer und namentlich als Organisten angesehene Männer. Der Zweck des Vereines besteht hauptsächlich darin, ein gediegenes, der Würde des Gottesdienstes entsprechendes Orgelspiel möglichst allgemein zu machen und auch durch gediegene neue Originalcompositionen hierzu beizutragen. Demgemäß setzt der Verein einen 1sten Preis von fünf und einen 2ten von drei Ducaten auf die beiden besten Trio's und Fugen mit Einleitung über die Anfangszeilen der bekannten Choralmelodieen „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'". Der Schlußtermin der Einsendung ist der 1ste März 1844 und geschieht letztere an den Geschäftsführer des Vereins Hrn. G. W. Körner in Erfurt. Ausführliche Prospecte über das würdige, das Beste eines heiligen Kunstzweiges fördernde Unternehmen sind in allen Buch- und Musikhandlungen zu erhalten. —

*** Im Laufe des Sommers starb der Fürstl. Bentheim'sche Musikdirector W. Attern in der Blüthe der Jahre. Die Zeitschrift hat noch vor Kurzem eine Symphonie von ihm (seine 2te) besprochen. Er war ein offenbares Talent. — In Leipzig starb am 1sten ebenfalls noch sehr jung, Charlotte Fink, die Tochter des früheren Redacteurs der Allg. musik. Zeitung, als ausgezeichnete Clavierspielerin bekannt und oft genannt. —

*** Aus Weimar. Hr. Meyer aus der Capelle zu Sondershausen, der sich als Virtuos auf dem chroma'ischen Horne einen guten Ruf erworben, blies hier am 25. Septbr. Besonders gelingen ihm die zarten Gesangstellen, die er mit vielem Schmelz und Geschmack vorträgt Die hohen und höchsten Töne nimmt er mit rühmenswerther Sicherheit und Weichheit. Alle Töne, natürliche und künstliche, des Concertvorträgen widerstrebenden Instrumentes durchweg auszugleichen, möchte wohl kaum vollständig gelingen. Hr Meyer leistet das Mögliche, die vorgetragenen Compositionen aber, besonders eines Concertes, waren nicht durchaus geeignet, seine Vorzüge im besten Lichte zu zeigen. — Chelard hat zwei neue komische Opern fertig; auch Lobe hat eine neue geschrieben. — Ueber Liszt, der erwartet wurde, verlautet noch nichts Genaueres. —

*** Aus Bremen schreibt man: Am 15ten Oct. wird das neue Theater mit einer Festouverture vom MD. Hagen, einem Prolog und Schiller's W. Tell eröffnet. Als erste Opern folgen Jessonda und Don Juan. Man hat günstige Erwartungen; namentlich wird das Orchester mit Vorliebe bedacht. —

*** O. Nicolai's neue Oper „die Heimkehr" soll ehestens im Kärnthnerthortheater gegeben werden. — In Pesth ging eine neue Oper „Szapary" von Schindelmeisser über die Bühne. — Liszt soll sich ernstlich mit Composition einer Oper beschäftigen. —

*** Mad. Pauline Viardot wird vor der nächsten Wiener Saison auch noch Petersburg besuchen. — Der vortreffliche Violinspieler Bazzini war in Hamburg, um Concert zu geben. Eben da ließ sich die junge Hortensia Zirges mit Beifall hören. —

*** Zur großen Musikaufführung, wie sie alljährlich Ende Herbst von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gegeben werden, ist in diesem Jahre Haydn's Schöpfung bestimmt. —

*** Von dem talentvollen Bassisten an der Karlsruher Hofbühne Fr. Krug kommt ehestens eine komische Operette „die Marquise" auf mehreren Bühnen, zuerst in Cassel, zur Aufführung. —

*** „Teufels Antheil" von Auber hat in Leipzig sehr angesprochen, namentlich das pikante Sujet. Auch in Frankfurt wurde er mit Beifall gegeben. —

Geschäftsnotizen. Mai: Wien, v. M. Erst kürzl. erhalten. — Juli: Wien, v. J. — 2. Jena, v. H. — 8. Halle, v. F. — Berlin, v. B. — 9. Dresden, v. H. — 10. Schöppenstedt, v. E. — 11. Schlebusch, v. v. Z. — Dresden, v. A. — Paris, v. F. — 20. Dessau, v. A. — 21. Berlin, v. B. — Winterthur, v. Z. — Frankfurt, v. G. — 24. Brüssel, v. C. — Halle, v. F. — 27. Arnstadt, v. B. — Paris, v. F. — 31. Frankfurt, v. G. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 30. Den 12. October 1843.

Musikalische Tageblätter. — Compositionen für Pianoforte. —

Manche gingen nach Licht und stürzten in tiefere Nacht nur,
Sicher im Dämmerschein wandelt die Kindheit dahin.

Schiller.

Musikalische Tageblätter.

VII.

Gelegentliches.

In Joachim Fels' „musikalischen Briefen aus Paris" (Kölner Zeitung, Mai 1843, Feuilleton) finden wir folgende bemerkenswerthe, interessante Stellen:

— — „Und die andern Componisten, diejenigen, deren Schöpfungen künstlerischen Werth haben — was beginnen sie im erwachenden Frühlinge? Nun, diese ergreifen mit Hast jeden Moment, in welchem sich der göttliche Funke in ihnen regt. — Diese sind vielleicht die einzigen, die nicht an eine „Saison" gebunden sind; sie lassen die Saiten ihrer Seele ertönen, ohne zu wissen wie und warum — unbemerkt, nicht „auf dem Rasen im Walde", nicht „an dem Ufer eines Baches", sondern in ihrem Dachstübchen, zwischen vier kahlen Wänden. Es will mir immer komisch erscheinen, wenn ich von großen Künstlern lese: Dies hat er „unterm Baume" gedichtet, das „am Bache" 2c. 2c.

Der Spruch, daß die Natur die beste Lehrerin für den Künstler sei, gehört zu denen, welchen man den Stempel des Vorurtheils aufgedrückt hat. (?) Die Musik verlangt eine strenge Isolirung von Allem, sie soll aus sich selbst schöpfen. Sie fordert von ihren Jüngern Keuschheit, nicht blos in gewissen Dingen, sondern in Allem, und namentlich Unbekanntsein mit der wahren Seite des Lebens. Der Musiker, der das Große leisten will, hüte sich vor Allem, nach Erlangung von Menschenkenntniß zu streben, überhaupt die Wahrheit in allen Dingen zu ergreifen, wenn sie sich ihm darbietet. Ein jeder Schritt, auf diesem Wege gethan, dient nur dazu, das musikalische Element in ihm versiegen zu machen. Wer heutigen Tages den Stoff zum Componisten in sich fühlt, der suche nur sich zu leben; die Welt mag ihn egoistisch nennen, aber sie wird später erkennen, daß dieser Egoismus ihr galt und nur ihr sehr gut zu Statten kommt. Noch einmal: Musik verlangt Keuschheit im Wissen, mit Ausschluß der des musikalischen Wissens — sie verlangt das Naive.

Haydn, Mozart, Beethoven waren in dieser Beziehung keusche Naturen, daher ihre Größe. Alle Componisten der Gegenwart, namentlich die der Opern, welchen sich mehr oder weniger die Wahrheit (sic!) und demnach auch die Nichtigkeit des Lebens aufgedrungen hat, liefern daher auch keine Musik mehr, sondern Industrie-Werke, feine Gewebe von musikalischen Tönen: so Meyerbeer, Halevy u. A.

Das Genie, das sich in der Musik manifestiren will und zugleich einen tiefen Blick in die menschliche Natur wirft, kann in seinen Schöpfungen Poesie beurkunden, aber diese ist doch nur in der Grundidee zu suchen; das Intermediair zwischen Idee und Ausführung wird wiederum keine Musik sein" — 2c. 2c.

*

Was nun den zuerst (im Eingange) berührten Punct betrifft, so pflegt's wohl jeder echte Künstler — nicht blos der Componist — so damit zu halten, und zwar auch nicht blos „im erwachenden Frühlinge", sondern zu jeder Zeit und Stunde, wo „der göttliche Funke sich in ihnen regt".

Daß übrigens auch diese Regungen keineswegs nur „im erwachenden Frühlinge" vorkommen, wie hier an-

genommen zu sein scheint, sondern daß sie ebenfalls unabhängig von Zeit und Stunde, und „an keine Saison gebunden" — des Künstlers Seele urplötzlich und unvorbereitet heimsuchen, wird Jeder wissen, der durch nähern Umgang mit genialen Köpfen sich von der wunderbaren Natur jenes göttlichen Funkens eine, wenn auch nur dunkle, Ahnung zu verschaffen Gelegenheit hatte. J. Fels hat daher weiter hin ganz Recht, das Lächerliche, Kindische gewisser Vorstellungen von den speciellen Umständen, die bei der Entstehung irgend einer künstlerischen Production obwalteten, hervorzuheben.

Man ist oft gerade in der reizendsten Gegend, — Angesichts der anmuthigsten Landschaft, — in recht prosaischer, alltäglicher Stimmung; selbst die herrlichste Natur, alle Pracht und Lieblichkeit des Frühlings läßt uns oft kalt und ungerührt, und vermag unserm Innern keine verwandten Klänge zu entlocken, während dagegen schon oft in der dürftigsten, kümmerlichsten Umgebung, in der einförmigsten, unscheinlichsten Gegend — ja selbst in der traurigsten Einöde es urplötzlich blitzähnlich in uns niederfuhr, und wie der Geist fremder Eingebung und überirdischer Weissagung über uns kam . . .

Jeder Künstler, der sich selber stets aufmerksam beobachtet, und der, gegen sich selbst aufrichtig, es verschmäht, sich selbstgefällig einen poetischen „blauen Dunst" vorzumachen, und sich in einen künstlichen Naturenthusiasmus hineinzulügen, wird der obigen Wahrnehmung vollkommen beistimmen müssen.

Wie gesagt, der echte Genius kann von solchen Zufälligkeiten und Aeußerlichkeiten nicht abhängig sein; Zeit und Ort, Verhältnisse und Umstände sind ihm völlig gleich, und seine Erkorenen dürfen zu jeder Stunde und in jeglicher Verfassung — in Lust und Leid — sei's Tag oder Nacht — seiner Heimsuchung gewärtig zu sein. Daß der Verfasser den Spruch: „die Natur sei die beste Lehrerin für die Künstler" als Vorurtheil verwirft, beruht offenbar auf einem Mißverständniß. Jedenfalls ist hier nicht sowohl die uns umgebende *äußere Natur* auf Berg und Thal, in Wald und Flur — speciell irgend eine anmuthige Gegend oder Landschaft gemeint, sondern Natur ist hier vielmehr *im allgemeinen Sinne*: als höchster Inbegriff überhaupt von Wahrheit, Reinheit, Kraft und Ursprünglichkeit zu verstehen — Eigenschaften, nach denen allerdings der Künstler unverwandt und unermüdet streben soll.

Durch Nachahmung und Auffassung der Natur *in diesem Sinne* wird jene „strenge Isolirung von Allem", die die Musik verlangt, durchaus nicht beeinträchtigt, und der Musiker keineswegs verhindert, aus sich selbst zu schöpfen, was ohnedies schon bei ihm fast immer mehr wie bei andern Künstlern der Fall, und zwar aus dem bereits in dieser Zeitschrift von uns niedergelegten Grunde, daß die Musik mehr wie andre Kunst der äußeren Anregungen und Einwirkungen entrathen kann. (Vgl. „Musikalische Tageblätter" 1842 d. N. Z. f. Musik.)

Den folgenden Behauptungen über das Gefährliche, was im Verluste der kindlichen, arglosen Gemüthsart und in der Erlangung tieferer Erkenntniß von Welt, Leben und Menschen für den Künstler liegt, stimmen wir im Ganzen vollkommen bei, wenn gleich manches Einzelne davon, was, ziemlich schwankend und undeutlich ausgedrückt, zu Mißverstand und verkehrter Auslegung führen könnte, einer näheren Erörterung und Berichtigung bedarf. —

Der Hauptgedanke ist übrigens nicht neu, und bereits in Cassandra's Worten: „Nur der Irrthum ist das Leben, und das Wissen ist der Tod!" vollständig ausgesprochen.

Es heißt: die Musik fordere Unbekanntsein mit der *wahren* Seite des Lebens — (hier ist wohl eigentlich die *Schattenseite* des Lebens, die *rauhe* und gemeine *Wirklichkeit* gemeint) — und daß der Musiker, der das Große leisten wolle, sich vor Erlangung jener schädlichen Weisheit und davor zu hüten habe, die Wahrheit in allen Dingen zu ergreifen, wo sie sich ihm darbietet. —

Nun kann man wohl annehmen, daß gewiß jeder echte, für seine hohe Kunst begeisterte Musiker gern das Große und Größte leisten, und eher zur Beseitigung aller ihn daran verhindernden Uebelstände das Seinige nach Kräften und bereitwilligst wird beitragen wollen, statt in thörichtem Muthwillen einen Weg einzuschlagen, der ihm von seinem Ziele immer mehr entfernen muß; als in absichtlichem Vorwitz nach einer Hellsicht über Welt und die menschlichen Dinge zu streben, wenn solche ihm im Voraus als der unbefangenen, freien und glücklichen Kunstproduction verderblich geschildert wurde. Es ist vielmehr die Frage: wie soll der Musiker es anfangen, sich jene Harmlosigkeit, jene glückliche Unbefangenheit zu *erhalten*, die J. Fels mit Recht als vornehmste und wichtigste Requisition des Künstlers betrachtet; wie soll es namentlich dem, mit *philosophischem Tiefblick verhängnißvoll Begabten* gelingen, sich vor jener unseligen Eingeweihtheit, vor jener traurigen, entzaubernden Aufklärung über Leben und Menschen zu retten, und eine edle Gemüths-Einfalt in ungetrübter Reinheit sich zu erhalten, nachdem einmal das Leben in allen seinem Ernst und seiner Strenge an ihn herangetreten und der eisige Hauch rauher Wirklichkeit ihn berührt hat . . . Ja, wer nur das Geheimniß *ewiger Jugend* wüßte! So lange *diese* ihm verbündet, vermag er sich vermittelst ihres allmächtigen, unwiderstehlichen Zaubers die lästigen Eindring-

linge fern zu halten — —. Doch ach! sie enteilt nur allzu schnell. — Der wohlthätige Schleier, der bis dahin seine Augen bedeckte, ist auf einmal zerrissen; — jene kindliche Naivität, jene Unschuld der Seele, und jene Wissenskeuschheit — so recht die eigentlichen Ausflüsse und Blüthen der Jugend — mit ihr sind auch sie auf immerdar aus seinem, fortan verödeten, welt- und lichtkranken Herzen entflohen! — — —

Sonderbar ist übrigens des Verfassers Einfall, die Größe unserer Kunstheroen: Haydn, Mozart, Beethoven, aus ihrer Wissenskeuschheit und kindlichen Naivität folgern zu wollen, was zwiefach — logisch und künstlerisch — unrichtig ist. — Eben so gut kann behauptet werden, daß Sehen und Hören nicht von Augen und Ohren, sondern diese von jenem herkommen. — Dies heißt die Ursache mit der Wirkung verwechseln.

Die Größe jener Unsterblichen entsprang nicht daraus, daß sie jene Eigenschaften besaßen, sondern vielmehr: — weil sie eben von Hause aus große, gewaltige Kunstgeister, welche von des Genius Schwingen meist immer glücklich über die Sümpfe und Niederungen des Lebens, über den unruhigen, disharmonischen Tumult der Außenwelt und über all' das kleine Getriebe von Menschenwitz und Menschenlist gehoben und hinweggetragen wurden; so waren und blieben sie im Leben unbefangene, kindliche, naive Naturen, wie auch jedes echte Kunstgenie es von jeher war und sein wird. Doch auch selbst diesem drängt sich unvermeidlich von Zeit zu Zeit einmal die „Wahrheit" und demnach auch die „Nichtigkeit des Lebens" auf; es wäre aber traurig, wenn es durch solche augenblickliche Berührungen mit der Wirklichkeit und durch blos vorübergehende Betrachtungen über die Wandelbarkeit und Unvollkommenheit alles Irdischen, dahin gebracht werden könnte, daß es „fortan mehr keine Musik, sondern blos noch Industrie-Werke zu liefern" vermöchte.

Jene gefälligen Täuschungen schwinden, wie gesagt, mit der Jugend, so wie all' die herrlichen, süßen Träume, die reichen Blüthen und überschwänglichen Empfindungen unserer Brust mit dem Mai des Lebens entfliehen und ersterben; — sind die glühenden, Alles verschönenden und versöhnenden Farben der Jugend erst einmal erblichen, so können wir dann nicht immer vermeiden, mit der Wirklichkeit zuweilen recht unsanft zusammenzustoßen. Hierbei kommt es nur auf den Künstler selbst an, der in solche Conflicte geräth; — ist er wirklich vom göttlichen Funken erfüllt, so wird auch die niederbeugendste, traurigste Lebenswahrheit ihn nicht irre, und seinem edlern Selbst abwendig machen können, sondern er wird nach einer solchen schmerzlichen Erfahrung nur mit desto größerer Inbrunst und Hingebung zu den Offenbarungen und Gestalten seiner inneren Welt zurückkehren. —

Daß sich Meyerbeer' und Halevy' also „die Nichtigkeit des Lebens" aufgedrungen haben sollte, ist zu bezweifeln; sie würden alsdann auf den bloßen Schein, auf musikalischen Flittertand und äußerlichen Glanz nicht so viel Gewicht gelegt, sondern gerade dann mehr nach dem Ewig-Wahren und Unvergänglichen in ihrer Kunst getrachtet haben.

Irren wir nicht, so hat der Verfasser bei Erwähnung jener Namen eigentlich wohl mehr auf das weniger künstlerische als industrielle, überall nur von Absicht und Berechnung geleitete, und daher die reine Begeisterung zerstörende Verfahren, auf die kaufmännisch-calculirende Spitzfindigkeit jener musikalischen Ruf- und Effect-Speculanten deuten wollen, die, mit weltschlauer, stets schlagfertiger Verschmitztheit, mit einer heillosen Eingeweihtheit in all' die üblichen Schliche und Machinationen, sich auf das kleinliche Alltagsgetriebe nur allzuwohl verstehen, um nicht stets den günstigen Moment bestens abzupassen zu wissen; die darauf, und auf die Schwächen und Kleinlichkeiten der Menschen ihre Erfolge bauen und sich nicht entblöden, die Kunst allerhand Nebenzwecken und ihren selbstischen Ambitionen, ihrer unbegrenzten Privateitelkeit dienstbar zu machen, als bloßes Werkzeug zu gebrauchen — mit einem Worte: die in der Musik keine Kunstwerke liefern, sondern blos „Geschäfte machen" wollen. —

Noch einmal sei der gewichtigen Warnungen des Verfassers gedacht, in welche wir aus vollem Herzen einstimmen. Wehe jedem Künstler, der von dämonischem Vorwitz hingerissen, sich tollkühn an die ewigen Räthsel des Lebens, an die Geheimnisse, Tiefen und Wunder menschlicher Natur wagt, und den tiefsinnigen, mystischen Zusammenhang des Wesens aller Dinge zu ergründen trachtet! „Was deines Amts nicht ist, da laß deinen Fürwitz!" Wofür wäre denn der Philosoph da?! Was kann es für ihn, für den Musiker, für ein Gewinn sein, die Heiterkeit seiner Seele und die Freudigkeit des Schaffens gegen jenen kahlen und kalten Skepticismus, gegen jene verdrießliche Welt- und Lebensklugheit, kurz gegen jene ätzende und zersetzende Verstandesschärfe und Aufklärung zu vertauschen, deren verheerende und entzaubernde Wirkungen dem eigentlichen productiven Element nur verderblich sein können. —

Dagegen sind wir mit der, am Schlusse ausgesprochenen Behauptung durchaus nicht einverstanden, sondern vielmehr der Meinung: das musikalische Genie, mag es zehnmal einen tiefen Blick in die menschliche Natur gethan haben: — es bleibt immer Genie;

es „kann" nicht nur, sondern es wird jedenfalls und muß, — seiner Natur nach — immer „Poesie in seinen Schöpfungen beurkunden" — ob jene nun „in der Grundidee" oder sonst irgend wo anders zu suchen sei, gilt gleichviel, — wenn sie nur irgend wo zu finden ist.

Von C. M. v. Weber und L. v. Beethoven ist es übrigens ziemlich allgemein bekannt, daß Ersterem eine, weit sich über das Gewöhnliche erhebende, allseitige, wissenschaftliche Bildung — mit einem Worte — höhere Weltbildung eigen war, und daß der Letztere bis an's Ende Philosophie und Geschichte mit großem Eifer betrieb; Beides war eben nicht geeignet, um jenem „tiefen Blick" in die menschliche Natur vorzubeugen oder der tieferen Erkenntniß des Lebens, der Wahrheit und des Wesens aller Dinge aus dem Wege zu gehen! — Gleichwohl möge die Welt entscheiden, ob die, von J. Fels aus solchem Umstande gezogenen Consequenzen auf die beiden Meister anwendbar sind oder nicht, oder ob etwa auch bei ihren Schöpfungen „das Intermediar zwischen Idee und Ausführung keine Musik sei?" — — —

C. Koßmaly.

Kleinere Compositionen für Pianoforte.

(Fortsetzung.)

J. F. Kittl, Romanze. — Op. 10. — 8 gGr. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. —

— —, 3 Impromtus. — Op. 17. — 16 gGr. Berlin, bei Schlesinger. —

Diese kleineren Arbeiten des schon öfter in der Zeitschrift erwähnten Componisten sind wohl vor längerer Zeit geschrieben; wir haben wenigstens schon bei weitem Besseres und Meisterlicheres von ihm kennen gelernt. In der Romanze vermissen wir Guß und Fluß; einiges, z. B. gleich die Harmoniefolge der 1sten beiden Tacte, berührt uns sogar dilettantenmäßig; so etwas, glauben wir fest, schreibt jetzt der Componist nicht mehr. Der Mittelsatz hat Leben: er hängt aber mit dem Anfang und Ende so wenig zusammen, daß wir ihn kaum zu deuten wissen. Das Ende nimmt den Anfang in reicher Begleitung wieder auf, die uns indeß den ursprünglichen weichen Charakter des ersten Thema's gänzlich aufzuheben scheint. Das Ganze giebt den Eindruck eines nicht geglückten Anlaufs. — Von den Impromptu's finden wir das erste anmuthig und empfindungsvoll; nur im 8ten Tact stört uns das Hinkende der Melodie. Dem zweiten Impromptu wissen wir weniger Geschmack abzugewinnen; es ist trocken und die durch's ganze Stück fortgesetzten Octavengänge der linken Hand, denen sich später auch die rechte beigesellt, machen eine sonderbar steife Wirkung, daß man froh wird, zu Ende zu kommen.

Wie gesagt mögen aber diese zwei kleineren Arbeiten keinen Maßstab für die jetzige Bildungsstufe des Componisten abgeben und nur als Jugendversuche gelten, durch die hindurch er sich bereits zu größerer Künstlerschaft geschlagen, wie es namentlich seine zwei Symphonieen, und von diesen wieder die 2te, auf das erfreulichste beweisen. —

S. Thalberg, Brillante Walzer. — Op. 47. — 20 Ngr. — Leipzig, bei F. Kistner. —

Sie wären zu recensiren, ohne sie gesehen zu haben. Was könnte man hier erhalten, als das Rechte, eine flimmernde flunkernde Clavier-Tanzmusik, die nichts will als das. Auch Chopin und Liszt haben für den Tanzsalon geschrieben; wie Thalberg sich im Großen von diesen unterscheidet, wird man hier wieder im Kleinen gewahr; den schwärmerischen, immer etwas masurenartigen Charakter der Chopin'schen Walzermusik, den stürmischen des Ungarn Liszt in elegant-wienerischer Vereinigung wiederzufinden, greife man nur nach den Thalberg'schen Walzern. Eine Empfehlung der Kritik ist unnöthig, wo auch ein Abrathen nichts fruchten würde.

A. Hesse, 3tes Rondeau. — Op. 68. — 12 gGr. — Berlin, bei Bote und Bock. —

Mit Vergnügen haben wir das Stück gespielt, das sich, wenn nicht durch modischsten Schnitt, so durch Solidität vor hundert andern der Classe auszeichnet. Der brave Orgelmeister, und wie er noch ganz in Spohr lebt, verleugnet sich auch in dieser Kleinigkeit nicht; wir finden das Ganze meisterlich gerundet und überdies von einem Hauch zarterer Empfindung übergossen, was es uns besonders anziehend erscheinen läßt. Im Uebrigen geht das Rondeau einen behaglichen Polonaisenschritt, wie ihn auch Spieler mittlerer Fertigkeit einhalten können, denen, wie auch Andern, wir es mit Ueberzeugung empfehlen. —

13.

(Schluß folgt.)

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. **№ 31.** Den 16. October 1843.

Compositionen für Pianoforte (Schluß). — Das schweizerische Musikfest in Freiburg. — Der Künstler. — Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft". —

Was du gestern frisch gesungen,
Ist doch heute schon verklungen,
Und beim letzten Klange schreit
Alle Welt nach Neuigkeit.

v. Eichendorff.

Kleinere Compositionen für Pianoforte.

(Schluß.)

C. G. Likl, 6 Elegieen. — Op. 63. — Wien, bei A. Diabelli u. Comp. —

Was der Titel verspricht, erfüllt die Composition. Natürlich soll man die sechs Stücke nicht hintereinander spielen, wo ihr sentimentaler Ton bald ermüden müßte. In Erfindung und Ausführung stehen sie sich sonst ziemlich gleich, und bringen sie nichts Außergewöhnliches, so doch Wohlklingendes und Empfundenes, und immer echt Claviermäßiges. Der Satz ist bis auf zwei Stellen, die uns aufgefallen (in Nr. 3. S. 5. Syst. 4., Tact 2, und Nr. 6. S. 7. Syst. 2 zu 3) natürlich und fließend. Mit Vergnügen vermissen wir auch in diesen Elegieen die vielen Vortragsbezeichnungen, die wir in früheren Compositionen desselben Componisten bemerkten, und die auf eine Vorliebe für outrirten Vortrag schließen ließen. Einen ebenfalls früher schon ausgesprochenen Wunsch, daß er auch für Gesang schreiben möchte, wiederholen wir auch diesmal.

Carl Evers, Scherzo. — Op. 9. — 12 gGr. — Wien, bei T. Haslinger. —

Der Verfasser hat sich als Spieler einen guten Namen gemacht, weniger als Componist. Nach dem, was wir früher und jetzt von ihm kennen gelernt, möchten wir ihn nicht sowohl talentlos, als ungebildet nennen; offenbar hat er überhaupt nur wenig noch geschrieben, und die Zeit mehr am Instrument, als am Schreibtisch zugebracht. Das Scherzo fängt recht lebendig, etwas Weber'isch an; aber schon im ersten Trio in F-Dur wird das Interesse an der Composition schwächer (auch hier ein Anklang an Weber's Aufforderung zum Tanz), und wie dann nach der Wiederholung des 1sten Satzes aus C-Dur urplötzlich ein 2tes Trio in B-Dur kömmt, scheint von einem Musiker unbegreiflich. Gewiß ist das Scherzo auch nicht in dieser Weise entstanden, sondern der B-Dur-satz zu anderer Zeit geschrieben und vom Componisten sehr unpassend hier mit angebracht worden. Natürlich daß auch der Rückgang von C-Dur nach B-Dur neue Mühe machen mußte; das Stück fängt schon an gänzlich auseinander zu fallen, bis der Componist glücklicherweise noch den Dominantenaccord von C-Dur erwischt und brillant schließt. Vielleicht bereut er später selbst, das Scherzo dem Drucke übergeben zu haben. —

Fredr. Niest, Elegie et dolce Scherzando p. 1. Pfte. — Oeuv. 4. — 45 Xr. — Munic, chez Aibl. —

Wir geben den Titel französisch, da er, an sich sprachunrichtig, auch nicht zu übersetzen. Was hinter dem dolce Scherzando steckt, wird zwar Jedermann mit Richtigkeit vermuthen; es ist ein Allegretto und steht in einem guten Contrast mit dem etwas sentimentalen elegischen Satz, der ganz den Charakter eines Notturno hat. Einige kleine Incorrectheiten abgerechnet (so im 14ten und 22sten Tact des Allegretto), macht indeß die Composition einen angenehmen Eindruck und

zeugt, wenn auch von keinem großkünstlerischen Talent, doch von einer anmuthigen Begabung, Gewohntes und Bekanntes zu verknüpfen. Wir wünschen dem Componisten, dem wir heute zum erstenmal begegnen, Kraft und Ausdauer zu ferneren Studien. Aus dem Baiernland kommt uns überdies so wenig Musik, daß wir mit Vergnügen auf jede Regung dort achten. —

S. Friedburg, Caprice. — 10 gGr. — Hamburg, bei G. W. Niemeyer. —

Die Composition hat keine Opuszahl, ist vom Componisten „seinem Vater" zugeeignet —, wir haben also wohl ein Erstlingsproduct vor uns, und zwar ein vielversprechendes. Wie selten wird uns die Freude, dies sagen zu können, und wie gern möchten wir's öfter. Vor allem zeigt sich in der Caprice, so kurz sie ist, eine klare künstlerische Form; sie bringt nichts kopflos Zusammengewürfeltes, man sieht überall die ordnende Hand, die auch künstlichere Formenverschlingungen zu beherrschen trachtet, die vor den Schwierigkeiten der Entwirrung nicht zurückschreckt. Wo wir dies an der Jugend wahrnehmen, dürfen wir immer Hoffnungen für die Zukunft hegen; die Beherrschung der Form führt das Talent zu immer größerer Freiheit, die Geschichte aller Künste und Künstler hat das bewiesen. Zwar, wir finden auch in der Caprice jugendliche Auswüchse; aber das Gute ist bei weitem überwiegend und durch und durch Meisterliches gelingt ja auch dem älteren Künstler nicht zu jeder Stunde. So bewillkommnen wir denn den jedenfalls noch jungen Mann und seinen ersten Sprößling mit den erfreulichsten Erwartungen für das Später. Zur größeren Wirkung des Stückes hätten wir ihm nur einen feurigeren Schluß, einen Schluß im Forte gewünscht; im lebensfrischen Charakter der Caprice lag auch kein Grund zu dem leisen Ende. Auf nichts aber hat der Componist in seiner Kunst mehr zu achten, als auf die rechte Kraft des Schlusses; nur sie giebt die Totalwirkung. —

Eduard Röckel, Cantabile. — Op. 4. — 15 Ngr. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. —

——, ——, Scherzo. — Op. 5. — 15 Ngr. — Leipzig, ebendaselbst. —

Der Componist scheint ein Virtuos der besseren Richtung, d. h. er hat über den Glanz der Mechanik nicht die Seele des Instrumentes außer Acht gelassen, bedenkt nicht die Finger allein, sondern auch das Herz. Tief und neu wirkt keine der beiden Compositionen, dies ist aber auch nicht Jedermanns Sache, und glatte Prosa wenigstens eben so viel werth, als holprichte Poesie. Das Cantabile finden wir besonders fließend, nur in der Empfindung etwas weichlich; zwar in der Mitte will es einen kräftigeren Aufschwung versuchen, sinkt aber bald (in den italienischen Terzengängen S. 7. zum Schluß) um so schwächlicher zusammen. Der Rückgang in's Cantabile erscheint gelungener. — Das Scherzo fängt recht humoristisch an; im Trio regt sich aber schnell wieder der Salonvirtuose, der zu beleidigen glaubt durch zu großen Humor; es ist als wenn ein fröhliches Gesicht plötzlich umschlüge zu pathetischer Vornehmthuerei. Zum Schluß dieselbe Stelle noch einmal. So wirkt denn das Scherzo zwiespältig; man wünschte mehr Humor von der Sache gehabt zu haben. In jedem Fall aber gehört der Componist zu den Besseren unter den Virtuosen und würde bei fleißiger Fortbildung noch Bedeutenderes zu leisten im Stande sein. —

F. Chopin, Tarantelle. — Op. 43. - 14 gGr. — Hamburg, bei Schuberth und Comp. —

Ein Stück in Chopin's tollster Manier; man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblig dabei zu Muthe. Schöne Musik darf das freilich Niemand nennen; aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasieen, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen. Für Recensenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geschrieben. — Das erste Verständniß des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, sehr erschwert. —

W. Sterndale Bennett, Rondo. — Op. 25. — ½ Thlr. — Leipzig, bei F. Kistner. —

Nach der vorhergehenden Composition wirkt die Bennett'sche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat schon viel Aehnliches geschrieben und einen Fortschritt läßt auch diese Arbeit vermissen, die andrerseits wieder alle die meisterlichen Vorzüge besitzt, die wir schon so oft an diesem Componisten hervorhoben. Das Ganze giebt sich anspruchslos und ist offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit bestimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingersatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieser Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen. —

13.

Das schweizerische Musikfest in Freiburg
den 22sten und 23sten August 1843.

Zum 24sten Male hat das schweizerische Musikfest, gewiß eines der schönsten und harmlosesten der vielen eidgenössischen Feste, an den obgemeldeten Tagen in dem romantisch gelegenen Freiburg Statt gefunden, und hat durch seine Leistungen die Erwartungen aller Billigdenkenden befriedigt. Schon Sonntags den 20sten hatten sich die verschiedenen Kantonalgesellschaften, kenntlich an lustig flatternden Pannern, in der gastlichen Stadt eingefunden und waren auf dem Rathhause von dem leitenden Comité geziemend empfangen worden, das sofort für Quartier und Unterkommen eines Jeglichen, so viel ihm möglich war, Sorge trug. Die eidgenössische Fahne, welche das abtretende Comité von Lausanne überbrachte, wurde um 5 Uhr Abends unter Musik eingeholt, mit Jubel begrüßt, und nach Abhaltung der dabei üblichen Reden in zahlreichem Zuge nach dem Hauptquartier, dem Rathhause, geleitet. Schon dieser erste Abend sollte des Genusses viel bieten. Wer kennt nicht die herrliche Orgel in der Haupt- oder St. Nicolauskirche, dieses Meisterwerk Moser's, das weit und breit seines Gleichen sucht? Ein ihrer würdiger Meister, der Organist Vogt, aus der Nähe von Basel gebürtig und durch Mithülfe der gemeinnützigen Gesellschaft dieser Stadt in seinem schwierigen Künstlerberufe ausgebildet, Vogt also hielt die staunende Menge über eine Stunde lang gebannt, wie ein Zauberer, indem er alle jenen wundervollen Effecte auf dem so überaus mächtigen Instrumente entfaltete, von dem tosenden Sturme bis zum schmelzenden Flötenconcerte, von den schneidenden Windstößen bis zu dem versöhnenden Gesange täuschend ähnlicher Menschenstimmen. Gehört muß man solches haben, um seine Bewunderung aussprechen zu können sowohl für den, welcher diese Töne hervorzubringen weiß, als für den, der bewirkt hat, daß sie können hervorgebracht werden! Die Franciskanerkirche war zur Abhaltung der Concerte in gehörigen Stand gestellt worden, und die Anordnungen konnten immerhin befriedigend genannt werden, wenn es schon schwer, ja vielleicht unmöglich war, dieselben mit den Forderungen der Akustik in Klang zu bringen. Hr. Mascheck, Musikdirector in Lausanne, dem die Leitung des Ganzen übertragen war, war schon seit einiger Zeit in Freiburg eingetroffen und hatte den Proben beigewohnt; er fand daselbst einen gut vorgebildeten Chor und dienstwillige Mitglieder eines nicht ungeübten Orchesters, unter welchen die meisten Lehrer der Musik am Pensionat der Jesuiten eine ehrenvolle Stelle einnahmen. Nichtsdestoweniger erregte die am Montag Nachmittag abgehaltene Hauptprobe bei Manchen ernste Befürchtungen und trübe Erwartungen. Im Orchester vermißte man eine genaue Stimmung und diejenige Präcision im Vortrage, welche zu einer gelungenen Aufführung unumgänglich nothwendig ist; ferner schien ein Mißverhältniß zwischen Orchester und Chor Statt zu finden, indem letzterer gegen ersteres zu schwach auftrat. Wenn dennoch die Aufführung selbst alle diese Befürchtungen zu Schanden machte, so weiß man nicht, ob man dies der Energie und dem einmüthigen Zusammenwirken der von dem Moment ergriffenen Mitwirkenden zuschreiben soll, oder ob sonst ein gütiger Genius über dem Ganzen schwebte — genug, die Aufführung gelang vollkommen, in sofern dies bei so großen Massen möglich ist. (Man schätzte die Mitwirkenden im Orchester und Chor zusammen auf 500.)

Man begann mit dem Triumphmarsch von Ries, welcher ganz gut von Statten ging. Auch in der französisch vorgetragenen „Hymne de la nuit" von Neukomm fielen keine störende Fehler vor. Das Sopransolo sang hier Mad. Mascheck, das Tenorsolo Hr. Mengis von Leuk, und das Baßsolo Hr. Guidy von Freiburg; in dem Terzett Nr. 7. „Je ne suis rien, mon Dieu" sangen dagegen Dlle. Sutovius, Hr. Mengis und Hr. Balloton von Lausanne. Hr. Mengis, welcher schon am vorjährigen Musikfest in Lausanne durch den Schmelz seiner frischen Stimme alles entzückt hatte, hatte seinem Patriotismus das Opfer gebracht und war von Paris, wo er sich seit einem Jahre zu mehrerer Ausbildung aufhielt, eigends auf dieses Fest nach dem Vaterlande gekommen. Wir wünschen unserm Landsmanne zu der glänzenden Laufbahn, die sich ihm in Paris nun eröffnen soll, alles Glück, und daß er nie jene Gesinnung, die er hier auf so lobenswerthe Weise bethätigt hat, verlustig gehen möchte! Gewiß er war einer der Glanzpuncte des Festes, und wenn auch strenge Kritiker an ihm noch Mängel entdeckten, so bezauberte er doch die Mehrzahl durch seinen wahrhaft seelenvollen Gesang. Auch des Fräul. von Rupplin aus Constanz müssen wir besonders lobend gedenken, die durch den Klang ihrer Silberstimme mit Recht befähigt wurde, die ersten Parthieen zu übernehmen. Einen äußerst lieblichen Eindruck ließ das von ihr vorgetragene Ave Maria von Cherubini (Op. 70.) bei allen Zuhörern zurück, an welches sich das concertirende Clarinett des Hrn. Sabon von Genf schmeichelnd anschloß. Das Gloria von demselben Cherubini und aus demselben Werke, der Krönungsmesse, vom Chor recht brav gesungen, machte den Beschluß der ersten Abtheilung.

(Schluß folgt.)

Der Künstler.

Ein Fragment.

„I suoi pensieri in lui dormir non ponno."
Tasso.

.... Und wenn nach Stunden höherer Verzückung,
Und nach Momenten voll'ger Erdentrückung
Des Künstlers Geist aus wonnereichen Sphären
Zur rauhen Wirklichkeit zurück muß kehren,
Wenn er ermattet von dem weiten Flug,
Wo ihn des Genius Schwinge hob und trug;
Ganz wie der Mensch nur, Kind der Zeitlichkeit,
Sich sehnet nach der Erde Lust und Leid —
Vergebens, ach! ihm sind sie nicht beschieden,
Ihm, der ja stets ein Fremdling nur hienieden
War und es bleiben wird ... denn diese Güter,
Erbtheil nur still genügsamer Gemüther,
Blüh'n nur dem harmlos unbefangnen Sinn,
Der ganz und gar sich gab der Erde hin;
Dem frohen Weltkind, das in aller Zeit
Sich ungetheilt nur ihrem Dienste weiht. —

*

Es quillt aus weiser, glücklicher Beschränkung,
Nicht aus des Geist's tiefsinniger Versenkung,
Des Lebens Fülle; tiefere Erkenntniß,
Der Dinge Wesen höheres Verständniß
Hat Niemand dauernd glücklich noch gemacht,
Wohl aber schon um Jugendlust gebracht
Und Herzensruh, mit bitterm Schmerz erfüllt,
Des Menschen Geist mit Nacht und Wahn umhüllt! —

*

Oft, wenn der Nacht geheimnißvollem Schweigen
Die Geister abgeschied'ner Tag' entsteigen,
Erfaßt ihn wilder Schmerz, ein finstres Grollen,
Und heiße Thränen dann dem Aug' entrollen
Denkt er des Werk's, der Arbeit mancher Nacht,
Die seiner Kunst zum Opfer er gebracht. — —
Was wurde Großes eigentlich errungen?
Wie Viel schlug fehl, wie Wenig ist gelungen! —
Ihm, der des Geistes Naphta all' verschäumt,
Und Liebe, und die holde Jugendzeit
Im Dienste der Idee — wie schnell! — verträumt,
Bleibt beim Erwachen nur das tiefe Leid:
Daß über Kunst das Leben selbst versäumt! — —

Detmold, 1843. C. Koßmaly.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft". *)

Man trifft wol hin und wieder, auch in fliegenden Blättern, kurtze, nothdürfftige Anzeigen von verschiedenen Dingen an; die darum bey weitem nicht auf das innere Wesen hindurch bringen, noch an die eigentliche Anwendung und Ausübung reichen. Ein anders ist, z. E. die Ingredientzien eines Genese-Mittels zum Theil und obenhin kennen; ein anders aber verordnen, lehren und festsetzen, wozu es dienlich, und wie es, nach allen Umständen, recht gebrauchet werden müsse: jenes haben die Apotheker mit manchem Krancken, der aus der Erfahrung etwas abgenommen hat, öffters gemein; dieses hergegen ist nur gelehrter und kluger Aertzte Werck. Und dahin gehet unser Zweck.

Ich bringe übrigens noch immer, vorzüglich, auf eine eintzelne, saubere Melodie, als auf das schönste und natürlichste in der Welt; gebe davon alhier (so viel ich weiß) zum erstenmahl Beschreibungen und **) Regeln; lege sie zum Grunde der gantzen Setz-Kunst; kann auch nicht begreiffen, warum man den deutlichen Unterschied zwischen der ein- und mehrfachen Harmonie, dessen in meinen Schrifften vorlängst aus guten Gründen erwähnet worden, niemahls in gehörige Betrachtung ziehet, wenn, z. E. wider alle Vernunfft, behauptet werden will:

„Daß die Melodie aus der Harmonie entspringe, und alle
„Regeln der ersten von der andern hergenommen werden
„müssen, ja, daß es fast unmöglich sey, gewisse Regeln von
„der Melodie zu geben, weil das meiste auf den guten Ge-
„schmack ankomme."

*) Dies vergriffene, schon vor 107 Jahren erschienene Buch enthält so viel Praktisches, Derbes, noch für unsre Zeit Gültiges, daß wir durch Wiederabdruck einzelner Stellen Manchen Vergnügen zu gewähren glauben. d. R.

**) Vielleicht dienen sie, wie meine übrigen Eisbrüche, heut oder morgen, auch dazu, daß sich ein andrer breit damit mache, und des Urhebers gar nicht erwehne.

Geschäftsnotizen. Mai: 15. Haag, v. B. Erst jetzt erhalten. — August: 2. Schlebusch, v. v. Z. — 5. Emden, v. K. — 8. Berlin, v. v. A. — Wien, v. v. B. — 11. London, v. P. Dink. — Triest, v. H. Ist unsre Antwort richtig angekommen? — 13. Freiberg, v. Ad. — 17. Dresden, v. S. — 19. Haag, v. B. — 21. Dresden, v. D., desgl. v. St. —, desgl. v. S. — 26. Frankfurt, v. G. — 29. Berlin, v. S. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.) (Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 6.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

October. **№ 6.** 1843.

Neue Musikalien
im Verlag von
C. F. **Peters,** *Bureau de Musique,*
in Leipzig.

Thlr. Ngr.

Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte. Oeuvres compl. Liv. 9. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'un préface par Mr. le Docteur et Professeur Griepenkerl . . . . 4. —

Becker, J., Die Jägerin. Lied aus dem Drama: „Der Tannhauser" von A. Schnetzler, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte u. Violoncelle od. Horn. Op. 27. — 20.

———, Fünf dreistimmige Lieder für Mezzo-Spran od. Alt, Tenor u. Bass, mit oder ohne Begleitung d. Pianoforte. Op. 30. Heft 1. 2. à 18 Ngr. . . . . 1. 6.

Jansa, L., Six Duos p. 2 Violons. Op. 64. No. 1. 2. 3. à 20 Ngr. . 2. —

Kalliwoda, J. W., Ouverture solennelle (9me) à gr. Orch. (C.) Op. 126. 2. 15.

———, La même, arr. p. Piano à 4 mains. — 25.

———, Op. 127. No. 1. Gr. Polka } p. le Piano.
„ 2. Ländler } à 10 Ngr. — 20.

———, Variations concertantes, p. Piano, Violon, Alto u. Violoncelle. Op. 129. . 1. 20.

Leonhard, J. E., Trois thêmes variés pour le Piano à 4 mains. Op. 7.
No. 1. Chanson des Najades, tirée de l'Opéra: Oberon, de Weber . 1. —
„ 2. Mazurka . . . . 1. —
„ 3. Romance française: „Le tems que je regrette, c'est le tems qui n'est plus" . . . . . . — 25.

Müller, R., Romance pour le Piano seul. Op. 20. . . . . — 10.

———, Liebesklage für das Pianoforte. Op. 21. . . . . — 10.

Spohr, L., Recitativ und Arie: „Der Hölle selbst will ich Segen entringen" — „Liebe ist die zarte Blüthe" — zur Oper: Faust, Clavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text.
Für Bariton in F-Dur } à 10 Ngr. . . . 20.
Für Tenor in As-Dur }

Tittel, M., Polonaise pour Violon et Piano. Op. 4. . . . . — 20.

Wolf, [illegible]**.,** Variations pour le Piano, sur un thême de l'Opéra: I Puritani, de Bellini. Op. 9. . . . . — 15.

———, Impromptu en forme d'Etude, pour le Piano. Op. 17. . . . . . — 15.

———, Sonate pour Piano et Violon. Op. 10. . . . . 1. 18.

Die berühmteste Composition von

Liszt

Gr. Fantaisie sur **Don Juan** p. Piano
Pr. 1⅔ Thlr.

erschien so eben. Ferner

Liszt's Ungarischer Sturmmarsch arr. für Piano zu 4 Händen. Pr. ½ Thlr.

Berlin, ***Schlesinger'sche*** Buch- u. Musikhdlg.

Durch alle solide Musik- u. Buchhandlungen zu haben.

In unserm Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Cobelli, C., Mein Vorsatz, Lied m. Pfte. 8 gGr.

———, Leichter Sinn, Lied m. Pfte. . 8 gGr.

Franck, C. A., Erstes Trio f. Pfte, Viol. u. Vclle. Op. 1. No. 1. . . . 3 Thlr. 12 gGr.

Goldschmidt, S., Sonate f. Pfte. Op. 5. 1 Thlr. 8 gGr.

Hauser, M., Morceau de Salon. Op. 6. für Viol. od. Vclle. od. Horn m. Pfte. . . 8 gGr.

———, Variations de Concert. Op. 7. av. Orch. 2 Thlr.

———, „ „ „ Op. 7. av. Pfte. 16 gGr.

Hauser, M., Air russe, transcr. p. Violon av. Piano. . . . . 6 gGr.
Sapha, L., Fant. et Variat. sur un thême russe p. Piano. Op. 8. . . . . 12 gGr.
Krebs, C., Lieder f. Gesang m. Pfte. Serie V. No. 5 — 7. f. Sopr. od. Ten. u. Alt od. Bar. à 8 gGr.
Liszt, Fr., Adagio cantabile, Andante con Variazioni, Menuetto e Scherzo, einzeln aus dem Septuor v. Beethoven f. Pfte übertragen. à 8 gGr.
Liszt & Vollweiler, Verm. Compositions p. Piano s. l'opera Russeau et Ludmilla de Glinka (Liszt Tscherkessenmarsch u. Vollweiler Caprice) . . . . 1 Thlr. 16 gGr.
Nicolai, G., Belsazar, Ballade f. 1 Singst. m. Pfte. . . . . 16 gGr.
Preis-Duo f. Pfte u. Violine No. 1. von G. Krug. Subscr. Preis . . . . 1 Thlr. 8 gGr.
—— f. Pfte u. Violine No. 2. comp. von L. Hetsch. Subscr. Preis . . . 1 Thlr. 8 gGr.
Schuberth, L., Bibliothek für meine Kinder. Serie I. f. Pfte allein, Heft 1 — 4. à 8 — 14 gGr.
——, Bagatellen f. Pfte. No. 2. . . 8 gGr.
No. 3. . . 6 gGr.
——, Erstes Quartett f. 2 Violinen, Viola u. Vclle. Op. 22. . . . . . 2 Thlr. 12 gGr.
Soussmann, H., Pract. Flötenschule 3s Heft. 1 Thlr. 4 gGr.
Saloman, S., 6 Lieder für Gesang mit Pfte. Op. 7. . . . . 12 gGr.
——, „Zur Ruh gehören zwei", Duett f. Sopr. u. Tenor. Op. 8. . . . . 10 gGr.
Mozart, W. A., Zauberflöte, Clav. Auszug. 1 Thlr. 8 gGr.
——, — — Titus, Clav. Ausz. 1 Thlr.
Norddeutsche Liedertafel für den 4stimm. Männergesang, Band 2, Operngesänge arr. 18 gGr. Band 3. vom Musikdirector Grund 18 gGr. Band 7. vom Organisten Riffel 10 gGr.

Schuberth & C. in Hamburg u. Leipzig.

Bei uns ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Sammlung classischer Gesänge für die ***Bass-Stimme*** mit Begl. d. Pianoforte. Herausgegeben von **E. H. Eichhoff** (Herausgeber der Theomele, des Gütersloher Jugendfreundes etc.). 96 Seiten quer 4to. geh. 22½ Sgr. oder 1 Fl. 21 Xr. rh.

Inhalt von Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und andern classischen Meistern.

Polymele. Eine Sammlung von Gesang-Duetten und Terzetten mit Pianofortebegleitung. Herausgegeben von ***H. A. Praeger.*** Zweite Ausgabe. 128 Seiten quer 4to. geh. 25 Sgr. = 1 Fl. 30 Xr. rh.

Inhalt von Haydn, Mozart, Beethoven, Pergolesi, Gluck und andern classischen Meistern.

Bielefeld, im October 1843.

Velhagen & Klasing.

So eben erschienen in unserm Verlage und sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Zwei Preis-Duos

für Pianoforte & Violine,

gekrönt vom Norddeutschen Musikvereine in Hamburg.

N. 1. Duo, comp. von **G. Krug,** gekrönt mit d. *ersten Preise.*
N. 2. „ „ „ **L. Hetsch,** gekr. mit d. *zweiten Preise.*

Prachtausgabe mit Partitur, Subscriptionspreis (bis Ende October) à 1½ Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

Neue Auflage

der 3 Preis-Sonaten für Pianoforte

von **Vollweiler,** 1½ Thlr. **Leonhard,** 1½ Thlr. **Hartmann,** 1½ Thlr.
mit einer Prämie von 8 Stahlstich-Portraits für die Subscribenten.

Schuberth & C. in Hamburg u. Leipzig.

Ich habe **zwei italienische Violinen** zum Verkauf erhalten; beide sind ganz neu und von gutem Ton, der Preis sehr billig.

Karl Jerwitz, Balletmeister in Leipzig, Hainstraße.

Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 32. Den 19. October 1843.

Bericht über Berlioz' musik. Reise. — Das schweizerische Musikfest in Freiburg (Schluß). — Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft". — Notizen. —

Du mußt hinaus; fort in's Weite. Fort, der Geist suche sich in Anderem, und hast du fühlende Menschen durch deine Kunst erfreut, hast du dir ihr Wissen angeeignet, dann kehre zur Heimath und zehre von dem Erbeuteten!

C. M. v. Weber.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise,

nach seinen Briefen im Journal des Débats (deutsch in der Leipziger allgemeinen Zeitung von Brockhaus erschienen).

Wenn man bei der Eilfertigkeit, mit welcher Berlioz einen großen Theil des musikalischen Deutschland durchkreuzte, nicht auf eine eben so ganz vorurtheilsfreie als gründliche Würdigung des musikalischen Lebens im Allgemeinen und einzelner Zustände und Erscheinungen im Besondern Anspruch machen darf, und namentlich da, wo der Witz, die sarkastische Laune und die Ironie des Briefstellers als Folie für seine Mittheilungen dient, auf die schlichte und prosaische Wahrheit zuweilen resigniren muß, so liefern die interessanten Raisonnements, die scharfsinnigen Bemerkungen, die schlagenden Witze, mit einem Worte die Offenbarungen eines geistreichen Musikers ein hinreichendes Material für ein Bild zur Vergleichung des deutschen mit dem französischen Musikleben. In der That darf Deutschland eben so stolz sein, als es sich freuen kann, wenn Berlioz, dieser mitten unter den ungeheuren musikalischen Reichthümern von Paris aufgewachsene Künstler, gleich im Anfange seines ersten an Hrn. Morel gerichteten Briefes sagt:

„In Frankreich hört man jetzt kaum Musik, und ihr Alle, lieben Freunde, deren Wiedersehen mich so sehr erfreut, ihr seht so betrübt, so muthlos aus, wenn ich euch befrage, was während meiner Abwesenheit in Paris geschehen, daß mein Herz erstarrt und ich Lust bekomme, wieder nach Deutschland zurückzukehren, wo es noch Begeisterung giebt. Und welche unermeßlichen Mittel besitzen wir doch in diesem Pariser Strudel, wohin aller Ehrgeiz von ganz Europa mit Ungeduld strebt! Welch' schöne Resultate wären durch eine Verbindung aller Kräfte zu erlangen, die dem Conservatorium, dem musikalischen Gymnasium, unsern drei lyrischen Theatern, den Kirchen und den Gesangschulen zu Gebote stehen! Aber fände man wohl die allgemeine Theilnahme, die Einheit in Gesinnung und Handlung, die Liebe und die Geduld, ohne welche es durchaus unmöglich ist, etwas Großes und Schönes zu Stande zu bringen? — Die ausnahmweise Ordnung, welche bei den Proben des Conservatoriums eingeführt ist, und der Eifer der Mitglieder dieser berühmten Gesellschaft werden allgemein bewundert. So hoch schätzt man aber blos seltene Dinge .... In Deutschland fand ich dagegen überall Ordnung und Aufmerksamkeit, nebst einer wahren Achtung vor dem Meister oder den Meistern."

Bei der darauf folgenden Vergleichung der Gesangchöre beklagt dagegen Berlioz, daß er unter den Chordirigenten wenig geschickte Künstler gefunden, und fügt hinzu:

„Im Allgemeinen haben die deutschen Choristen, besonders die Tenore, frischere und metallreichere Stimmen als wir sie in unsern Theatern hören; man würde sich indeß übereilen, wenn man ihnen den Vorzug vor den unsrigen geben wollte, denn mit Ausnahme von Berlin, Frankfurt und Dresden habe ich alle andern Theaterchöre schlecht oder höchst mittelmäßig gefunden. Die Singakademieen sind dagegen als ein musikalischer Ruhm Deutschlands zu betrachten."

Doch wir folgen nun erzählend den einzelnen Briefen und begnügen uns, aus denselben das allgemein Interessante mitzutheilen.

Bekanntlich beabsichtigte Berlioz das erste seiner Concerte in Brüssel zu geben, wozu ihn die Gesellschaft der „großen Harmonie" eingeladen hatte, doch verhin-

derte dieses die Krankheit einer Sängerin, die, seit sie von der dortigen Bühne nach Paris gegangen, von den Brüsselern abgöttisch verehrt wird. „Bei der Nachricht von diesem Unfalle — sagt Berlioz — fiel die ganze „Große Harmonie" in Ohnmacht, die Tabagie am Concertsaale wurde leer; alle Pfeifen gingen aus, die Großen Harmonisten zerstreuten sich seufzend! Vergebens rief ich ihnen nach, um sie zu trösten: „Beruhigen Sie sich nur, das Concert wird nicht stattfinden. Sie sollen nicht die Unannehmlichkeit haben, meine Musik anzuhören, und das ist, denke ich, ein hinreichender Ersatz für ein solches Unglück!" Das half alles nichts; die Augen gingen ihnen über et no ebant consolari, weil Mad. Treilhet (so heißt die Sängerin) nicht da war. So ging mein Concert zum Teufel. Der Chef des Orchesters dieses höchst harmonischen Vereins, ein wahrhaft verdienter Mann, und ausgezeichneter Künstler voll Liebe für die Kunst, obwohl nicht sehr geneigt, sich der Verzweiflung hinzugeben, wenn ihm auch die von Mad. Treilhet gesungenen Romanzen der Fräul. Puget entgehen sollten, mit einem Worte: Snel, der mich eingeladen hatte, nach Brüssel zu kommen, schwor beschämt und verlegen, ein andres Mal solle man ihn so nicht mehr fangen ꝛc."

In Mainz, wohin er von Brüssel aus zu gleichem Zwecke reiste, ging es ihm nicht besser. Das Militairmusikchor, welches einige seiner Ouverturen mit viel Kraft, Nachdruck und Wirkung ausgeführt hatte, wie ihm der Pariser Strauß versichert, war abmarschirt, und Hr. Schott (der Patriarch der Musikalienhändler, wie er ihn nennt) vernichtete vollends alle Hoffnung auf ein Concert, womit er den Mainzern „einen Spaß hatte machen wollen."

„Ich glaube nicht .... Sie können .... hier .... kein Concert .... geben .... Es ist kein .... Orchester da .... es giebt kein .... Publicum .... wir haben .... kein Geld!" Dies die von Berlioz angeführten Worte des Hrn. Schott, die ihn sofort zur Flucht bestimmten.

In Frankfurt angekommen vereitelte die Anwesenheit der kleinen Schwestern Milanollo abermals ein beabsichtigtes Concert, doch fand er sich durch den Capellmeister und Director Guhr entschädigt, der ihn vermochte, der Aufführung des Fidelio beizuwohnen. Er sagt davon: „Diese Darstellung war eine der schönsten, welche ich in Deutschland gesehen habe. Guhr hatte Recht, sie mir zum Ersatze zu empfehlen. Selten habe ich einen vollständigeren musikalischen Genuß gehabt. — — — Das Orchester, als ein bloßes Theaterorchester betrachtet, erkläre ich für vortrefflich, in jeder Hinsicht ausgezeichnet. Keine Schattirung entgeht ihm; die verschiedenartigen Klanggepräge verschmelzen sich dort in ein harmonisches, völlig härtenfreies Ensemble, nie wankt es, Alles trifft pünktlich; man meint ein einziges Instrument zu hören. Guhr's außerordentliche Geschicklichkeit im Dirigiren und seine Strenge bei den Proben haben gewiß großen Antheil an diesem herrlichen Erfolge." Das große Publicum zu Frankfurt schildert Berlioz als sehr kalt, er nennt es ein Publicum von Philistern und erzählt von ihm, daß am Schlusse des Fidelio zehn bis zwölf Zuschauer beim Weggehen einigen Beifall bewilligt hätten.

In Stuttgart endlich ward es Berlioz möglich, das erste Concert auf deutschem Grund und Boden zu geben, über welches sein zweiter Brief, den er an Girard gerichtet, Nachricht giebt. Sehr ergötzlich schildert er das Zusammentreffen mit Dr. ***, mit dessen Doctor-Titel er die wunderliche Vorstellung von einem Pedanten mit einer Brille, einer fuchsrothen Perrücke, einer ungeheuren Schnupftabaksdose, der stets auf Fuge und Contrapunct herumreite, kurz von einem musikalischen Perrückenstocke verbunden hätte. „Aber wie kann man sich irren!" — sagt Berlioz — „Herr *** ist nicht alt, trägt keine Brille — — — raucht nicht, schnupft nicht, hat mich gut aufgenommen, mir guten Rath gegeben, nie ein Wort von Fuge oder Canon gesprochen" ꝛc. Späterhin erzählt er eine Anekdote, die einen lustigen Beleg zu den glänzenden Sprachkenntnissen des Dr. *** liefert.

Ueber sein Zusammentreffen mit Lindpaintner, der sich sofort seiner rathend und unterstützend annahm, sagt er: „Ich vermag Ihnen nicht zu schildern, lieber Girard, wie gut mir meine erste Zusammenkunft mit diesem ausgezeichneten Künstler that. Kaum waren fünf Minuten vergangen, so schienen wir seit zehn Jahren mit einander bekannt zu sein. Lindpaintner hatte mich bald über meine Lage in's Klare gebracht ꝛc."

Unter den Mitgliedern des Orchesters, dem er von Lindpaintner bei einer trefflichen Aufführung des Freischütz vorgestellt wurde, hebt er Molique mit seinen Schülern, Hrn. Krüger jun. als Harfenspieler, den ersten Clarinettisten, Oboisten, Fagottisten und Hornisten hervor. Besonders scheint ihn Hr. Schrader als erster Posaunist interessirt zu haben, der beim Schluß eines Phantasiestückes die vier Töne eines Hauptseptimenaccordes in der zweiten weiten Lage gleichzeitig auf seinem Instrumente hat hören lassen. Ueber das Orchester im Ganzen spricht er ein höchst günstiges Urtheil in folgenden Worten aus:

„Ein anderer Vorzug dieses Orchesters ist der, daß es aus lauter unverzagten Notenlesern besteht, die nichts stört, nichts in Verlegenheit bringt, die Note und Schattirung gleichzeitig sehen und gleich beim ersten Blicke weder ein *p* noch ein *f*, weder ein *mezzo forte*, noch ein *smorzando* unangedeutet vorübergehen lassen.

Auch sind sie mit allen Launen des Rhythmus und Tactes vertraut rc. — Mit einem Worte: ihre musikalische Ausbildung ist vollkommen in jeder Beziehung rc. — — Mein Erstaunen war grenzenlos, und das Ihrige wird nicht geringer sein, wenn ich Ihnen sage, daß wir diese vermaledeite Symphonie (fantastique), die Ouverture (Francs Juges) und den Rest des Programmes mit zwei Proben fertig hatten. Und doch ging alles vortrefflich, und der Erfolg wäre sehr befriedigend gewesen, hätten nicht wirkliche oder vorgeschützte Krankheiten mir gerade am Concerttage die Hälfte der Geigen geraubt. Es war um so ärgerlicher und empörender, da trotz Lindpaintner's Prophezeihung der König und der Hof gekommen waren. Ungeachtet dieses Abfalls einiger Pulte, war die Ausführung, wenn nicht kräftig, doch verständig, genau und feurig. Die Stellen der Symphonie fantastique, welche am meisten Eindruck machten, waren das Adagio (die Landscene) und das Finale (der Sabbath). Die Ouverture wurde mit Wärme begrüßt, der Pilgermarsch aus Harold ging beinahe unbemerkt vorüber. Ein neuer Beweis von der Nothwendigkeit, gewisse Compositionen unzerstückelt zu lassen und sie nur in ihrer eigenthümlichen Beleuchtung und Stellung vorzuführen."

(Fortsetzung folgt.)

Das schweizerische Musikfest in Freiburg.

(Schluß.)

Den zweiten Theil füllte das Oratorium von Beethoven „Christus am Oelberg" aus. Hr. Mengis sang die Parthie des Christus, die Beethoven, wie er sich selbst gestand (s. Schindler S. 47), zu dramatisch behandelt hatte; die Damen Maschek und v. Rupplin theilten sich in die des Seraph. Hr. Horver, ein Dilettant, sang diejenige des Petrus. Ein Sinken im Tone machte sich öfters bei verschiedenen Sängern bemerkbar. Das Oratorium, wenn auch keineswegs eines der größeren, ließ aber doch als das Werk eines Meisters (im eminentesten Sinne des Wortes) die größte Befriedigung zurück. Ueberaus großartig war der Schlußchor: „Welten singen", so daß durch diese Aufführung die ganze erste Abtheilung in den Hintergrund gedrängt wurde. Was die Auswahl der Stücke im Allgemeinen betrifft, so ließe sich dagegen Manches einwenden. Es ließe sich nicht verhehlen, daß das Vorwiegen der Kirchenmusik dem Ganzen einen gewissen katholischen Anstrich gab. Ferner bedauerte man, daß keine Symphonie war vorgeschlagen worden. War auch die vorliegende Auswahl an sich nicht zu tadeln, so hätte man doch für diese Gelegenheit, wo eine solche Masse von musikalischen Kräften sich vereinigt, wie sie nicht immer zu Gebote steht, etwas Großartiges, Massenhaftes, Imposantes zur Aufführung bringen sollen. Durch die getroffene Auswahl aber, die sich für jedes gewöhnliche Concert geeignet hätte, hatte man die Kräfte nicht benutzt, wie man sie hätte benutzen können.

In dem zweiten Concerte am 23sten traten üblicher Weise nur Künstler auf. Es wurde eröffnet durch ein Bruchstück aus der Jagdsymphonie von Kittl, Musikdirector in Prag, welches die Mehrzahl mit einem, wie es schien, eben so tüchtigen als anziehenden Werke bekannt machte. Hierauf trug Fräul. von Rupplin die Frühlingsarie aus Haydn's Schöpfung vor, einfach und geschmackvoll. Hr. Gebert, Lehrer am Pensionat, entwickelte in Variationen eine große Fertigkeit auf der neuen Flöte von Böhm. Hr. Mengis sang ein Kirchenlied von Stradella aus dem Jahre 1667. Alessandro Stradella, ein berühmter italienischer Componist, der im J. 1678 zu Genua ermordet wurde, bewahrt in seinen Compositionen alle die Vorzüge der ältern italienischen Schule; durch die vorgetragene Arie wurde nicht nur ein historisches Interesse befriedigt, sondern auch die großartige Einfachheit jenes Jahrhunderts mit unsern überladenen sentimentalen Compositionen in fühlbaren Contrast gebracht. Als der Glanzpunct aller Soli's ist der Vortrag der Gesangsscene von Kummer auf dem Violoncell von Hrn. Knop *) aus Basel zu betrachten; von dem meisterhaften Spiel war Jedermann ergriffen, und es trug dasselbe nicht wenig dazu bei, den bekannten Ruf dieses Künstlers, der nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Deutschland seines Gleichen sucht, zu erhöhen. Ein Sextuor (Adagio) aus Lucia di Lammermoor von Donizetti schloß die erste Abtheilung.

Hatte man zur Eröffnung der ersten Abtheilung ein neues Werk gewählt, so folgte jetzt zur Eröffnung der zweiten ein älteres, nämlich die Ouverture zur Semiramis von Catel. Catel ist einer jener älteren französischen Componisten (geb. 1770, gest. 1830), deren Repräsentant der bekannte Boyeldieu ist, und die sich durch geschmackvolle Reinheit der Melodie und eine reiche Harmonie auszeichnen. Mad. Maschek zeigte sich auch jetzt wieder durch den reinen Vortrag einer schwierigen Arie aus Mozart's Entführung als gewandte Künstlerin und erntete damit den verdientesten Beifall. In einem eigens componirten Violinconcert zeigte Hr. Ad. Kolla viel Anlage und große Kunstfertigkeit, und erinnerte sogar hier und da an Paganinische Kunstgriffe;

*) Ernst Knop, Musikalienhändler in Basel, Bruder des bekannten Violoncellisten Concertmeister Georg Knop (nicht Knoop, sondern Knop ist der Name) aus Meiningen.

man konnte jedoch nicht umhin, dem noch sehr jungen Manne eine gediegene Ausbildung zu wünschen. Es folgten nun eine Baßarie aus Mendelssohn's Paulus, gesungen von dem genannten Hrn. Horver, worüber nicht viel zu berichten ist, und ein Concertino für die Clarinette, geblasen von Hrn. Weißenmüller, Sohn, Lehrer am Pensionat. Hr. Weißenmüller trug die schwierige Composition Spohr's in der Art vor, daß man nichts von den vielen Schwierigkeiten gewahr wurde. Wer wird sich aber wundern, wenn man durch die Masse der zur Aufführung gekommenen Stücke sich etwas ermüdet fühlte und vielleicht den letzten nicht diejenige Aufmerksamkeit zu Theil werden ließ, welche sie verdient hätten? Operi longo fas est obrepere somnum. Es war Zeit, das Concert mit einem, übrigens sehr brav gesungenen, Sextett aus dem Wasserträger von Cherubini zu beschließen.

Das leitende Comité hatte sich alle mögliche Mühe für die Anordnung und Verschönerung des Festes gegeben; besondern Dank verdienen die HH. Präsident von Forel und Capellmeister von Mautort. Am 21sten Abends wurde die Gesellschaft auf dem schönen Landhause des Hrn. Grafen von Dießbach, der Poya, das zu diesem Zwecke prachtvoll erleuchtet war, bewirthet; hier ertönte im Salon kunstvoller Gesang der Zierden des Festes, dort in den schönen Anlagen Militairmusik und ländlicher Gesang von Freiburger Landleuten. Das obligatorische Nachtessen am 22sten war lebhaft und durch viele Toaste erheitert. Der Ball am 23sten in dem eigens dazu erbauten und geschmackvoll dekorirten Ballsaal war brillant. — Schaffhausen oder Solothurn sind als nächste Versammlungsorte in Vorschlag gebracht worden; möge keines von beiden hinter Freiburg zurückstehen!

A.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Wem die variæ res gefallen, ich will sagen, allerhand gemischte Speisen durcheinander; der weiß nicht, wie gut die esca simplex, oder ein einfaches Gericht schmeckt: so sehr es auch Horatz, und die Gesundheit selbst, anpreisen. Warum doch schmeckt ihnen solches nicht? Sie nehmen kein safftiges Fleisch dazu, welches seine Brühe in sich selbst hat; sondern böse Fische, die viel Würtze fressen. Diese Köche bekennen zwar gantz gern, daß auch offt die schönste Harmonie, ohne Melodie, abgeschmackt sey, darum ich ihnen eben ein Gleichniß vom Geschmack und von Speisen alhier gebe: sie gestehen aus eignem Triebe, daß fast alle Krafft der Gedancken, Leidenschafften und deren Ausdrücke der blossen Melodie unterthan sey: versprechen daneben kühnlich, durch Titel und Ueberschrifften, mit dürren Worten, in ihren Büchern und Haupt-Stücken alles zu lehren, was nur immer eine Music vollkommen machen könne; und wenns klappen soll, wird die Unmöglichkeit, Regeln von der Melodie zu geben, vorgeschützet, da sie doch selbst nicht in Abrede seyn können, eben diese Melodie sey die Haupt-Sache und der höchste Gipffel der Vollkommenheit. Heißt das nicht, seine Sätze deutlich vortragen, alles wohl ausrichten und gut bestellen?

Ich mag gerne Fugen leiden; aber ein Stück von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhafft: und daraus bestunten vormahls die Moteten, theils mit, theils ohne Instrumente; doch, in den letztern Zeiten, selten, ohne General-Baß. Die Missen, Moteten, und dergleichen Gesänge von 4, 5, 6 bis 8 Stimmen, ohne Orgel, machten die erste Gattung des Kirchen-Styls aus: die andere bestund in eben denselben Liedern mit der Orgel, und verschiedenen Chören. Die dritte lieferte Concerten, und die vierte Moteten nach der damahligen neuen Mode. Schlechter Unterschied!

Alles Spielen ist eine Nachahmung der Gesellschaft des Singens, ja, ein Spieler, oder der für Instrumente was setzet, muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger, oder der für Singe-Stimmen etwas setzet: dieweil man, bey dem Singen, die deutlichsten Worte zum Beystande hat; woran es hergegen bey Instrumenten allemahl fehlet.

Notizen.

*** Bei der letzten Zusammenkunft der deutschen Philologen in Cassel wurde ein Dank an F. Mendelssohn votirt, „dessen Musik zur Antigone wesentlich zur Wiederbelebung des Interesse an der griechischen Tragödie beigetragen habe", und demselben ein darauf bezügliches Schreiben überschickt. —

*** Ein Sohn C. M. v. Weber's, Alexander v. Weber, soll ein bedeutendes Malertalent sein; auf der letzten Dresdner Kunstausstellung ward ein Bild von ihm sehr gelobt. Bekanntlich zeichnet sich auch ein Sohn Hummel's als Maler aus. —

*** In Wien hat man neuerdings einer Straße den Namen „Beethovengasse" gegeben. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 33. Den 23. October 1843.

Filippo Palma. — Bericht über Berlioz' musik. Reise (Fortsetzg). — Feuilleton. —

Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
Der Lieder süßen Mund Apoll.

Schiller.

Filippo Palma.

Griffo, der reiche Wucherer und Pfandverleiher, wollte eben seinen Laden schließen und sich in die oberen Gemächer seines abgelegenen öden Hauses zurückziehen. Mit einem scharfen Blicke musterte er die Gegenstände in seinem Bereiche, Spinette, Zittern, Hausgeräthe aller Art, welche ihm durch die Verlegenheit armer Leute, oder verschwenderischer Bursche in Verwahrung gegeben worden, und als er sich überzeugt hatte, daß nicht etwa hinter einem oder dem andern Schranke sich ein Dieb verborgen, welcher ihm die werthvolleren Gegenstände, die in demselben verborgen, stehlen könnte, wollte er eben die Thüre verschließen, als ihn ein junger Mann, der in die Flur getreten war, daran hinderte. Dieser junge Mann, der unter einem Mantelüberwurfe die zierlichste Kleidung verbarg, und etwa fünfundzwanzig Jahre haben mochte, sah eben so frisch, froh und lebenslustig aus, als der Alte in sich zurückgezogen und grämlich schien. Höflich nahm er den Hut von seinem schwarzen Lockenkopfe und zeigte dadurch ein Antlitz, das einem Maler wohl zu einem Adonis oder Endymion dienen können; das aber in die ernsten, pergamentartigen Züge des Wucherers schauend, nur gezwungen lächeln, sich einiger Schatten von Besorgniß nicht erwehren konnte. „Brav, mein junger Herr, versetzte Griffo mit lächelndem Tone, das nenne ich Mann von Wort sein. Ich habe immer gesagt, daß alle Edelleute von Rom und von ganz Italien sich an dem Beispiele des Herrn Filippo Palma bilden könnten. Keiner weiß wie er zu leben, sein Geld unter die Leute zu bringen, keiner weiß so pünctlich wiederzuzahlen, wenn er wo geborgt und geliehen hat!" — „Es thut mir leid, Meister Griffo, daß ich diesesmal das Lob nicht in dem Maße verdiene, wie ihr mir es zukommen laßt; ich weiß, daß heute der Verfalltag ist, wo ich euch den kleinen Betrag zahlen müßte, aber!" — „Kleiner Betrag, fiel der Wucherer dem Sänger in's Wort, kleiner Betrag! Ihr schuldet mir ganzer hundert Dukaten und heute hatte ich darauf gerechnet. Ich lieh sie euch ohne Pfand, bedenkt, auf euer ehrliches Gesicht! Doch ihr bringt sie mir gewiß mit den Zinsen und wollt jetzt wohl nur euern Spaß mit mir treiben!" — „Wollte Gott, ich wäre in der Lage, warf der Jüngling hin, aber wir Sänger sind selten in der Karnevalszeit bei Gelde, geschweige bei Golde. Unser Opernunternehmer kann uns erst in den Fasten befriedigen, und jetzt wollen wir doch auch leben; daher bin ich gekommen, euch zu ersuchen, mir die Schuld zu verdoppeln, noch andre hundert Dukaten auf mein ehrliches Gesicht zu geben." — „Wenn das nicht Scherz ist, habt ihr den Teufel im Leibe und in der Seele, ihr junger Springinsfeld. Glaubt ihr, ich habe das Meinige gefunden oder gar gestohlen, ich könnte meine Goldrollen euch nachwerfen, in's Volk schleudern, wie ihr eure leichtfertigen Gesänge zu dieser Zeit unter die Gecken streut? Nein, da sollt ihr mich kennen lernen! Ich habe eure Handschrift, und wenn ich heute nicht Anleihen und Zins in meinen Beutel streichen kann, wandert ihr in den Schuldthurm, wo ihr euern Karneval feiern mögt, wenn euer Brodherr oder das gesangnärrische Gesindel von Rom nicht vorzieht, euch loszukaufen." — „Laßt ein Wort der Vernunft mit euch reden, Signore Griffo, laßt euch beschwichtigen. So ihr mich jetzt auf den Kopf stellt, kein Dukate fällt aus meiner Tasche. Aber wartet nur bis nach dem

Fasching, so sollt ihr sehen. Einestheils zahlt mir dann der Unternehmer den rückständigen Sold, andernseits seht ihr mich vielleicht als Bräutigam eines reichen Fräulein, um deren Liebe ich mich jetzt bewerbe. Ja laßt euch erbitten, schießt mir das Geld vor, entwerft die Schuldverschreibung und laßt sie mich zeichnen." — „Frau? entgegnete Griffo; eine Wittwe vielleicht, eine Reiche. Wer ist sie? wie weit kamt ihr mit ihr?" — „Nun so weit noch wohl nicht! Auch weiß ich nicht wer sie ist. Ich sah sie nur zweimal, aber mehr brauch' ich sie nicht zu sehen, um mich sterblich in sie zu verlieben; und in Liebe einmal muß das Ding sich schon geben, da sie noch unverheirathet zu sein scheint, da sie nach allem Anschein auch mit Glücksgütern gesegnet ist." — „Höre mir ein Mensch den Unsinn, aber ich will ihn nicht länger hören, ihr sollt mir den Kopf in den Sack halten, oder ich will nicht Griffo heißen; heute noch wandert ihr in den Thurm, sofern ich nicht befriedigt werde, oder ihr mir keinen tüchtigen Bürgen für euch stellen könnt." Hiermit überkam den ehrlichen Knauser solcher Anfall von Wuth, daß er in eine Fluth von Scheltworten ausbrach, gegen welche Filippo kein Wort vorbringen mochte. Der Sänger, welcher einmal seine Rechnung auf das Anlehn gemacht hatte, beschloß ihn ruhig austoben zu lassen, hoffte nachher wieder zu Worte zu kommen, trat inzwischen vor ein Spinett und leitete auf selbem eine Arie ein, die ihm gefiel, in welcher er in jüngster Zeit stets Beifall geerndtet hatte. Da der aufgebrachte Schacherer noch immer sich nicht besänftigen wollte, ließ er sich völlig auf den Stuhl nieder und sang die Arie, die er fortwährend mit kräftigem Spiele unterstützte. Er hatte anfangs keine andre Absicht dabei gehabt, als dem Geldverleiher seinen festen Entschluß zu zeigen, als sich möglichst unbefangen und großheroisch zu stellen; da er aber bemerkte, daß die Fluth von Schimpfworten schon bei der Einleitung sich zu einem weniger grellen Gemurmel und Gemurre herabstimmte, daß der Wucherer erstaunt zu lauschen schien, fing er, statt nur leichthin vor sich zu trällern, kräftig zu singen an, begann er gediegen vorzutragen, wie er denn als einer der gefeiertesten Sänger seiner Zeit berühmt war. Da er das Angesicht des Geizhalses vor sich im Spiegel hatte, konnte ihm keine Bewegung verborgen bleiben, welche in dessen Seele vorging, welche dessen starre Züge zum Leben erweckte, erwarmen ließ. Zuerst schaute er dessen Gesichtsmuskeln in freudigem Schrecken gespannt bei den klangvollen Tönnen, welche durch die Halle zitterten; als aber die Weise sich in üppigen Wellen hob und senkte, sich in reizenden Nachahmungen neckte, wölbten sich die eckigen Züge Griffo's zu einem süßen Lächeln, drückte der Mann des Wuchers, der früher nur nach dem Klange des Geldes gelauscht hatte, die Augen ein und bedeckte schmunzelnd seine Lippen. Es war als ob ein Engel der Vergnügung mit seinem Zauberstabe den Alten berührt habe, so entschieden war die Veränderung. Die Sonne kann nach langer Regenzeit nicht wärmer und heiterer in die Welt scheinen, als Griffo nun in's Leben sah. Als Palma zuletzt in eine lebendigere Bewegung überging, mit glänzenden Tonfällen seine Arie zu Ende zu singen, konnte der alte Knauser nicht länger regungslos in seinem Winkel beharren, suchte er durch die Bewegung seiner Gliedmaßen die Bewegung des Tonstückes auszudrücken, aber so geräuschlos dabei zu beharren, daß er nicht durch ungeschickten Tritt die sanften Tonströme zu stören vermochte. Als die Arie schloß, als der Alte keuchend sich den Schweiß von der Stirne rieb, wandte sich der Sänger lachend zu dem Wucherer und sprach zu ihm: Wie ist es, Meister Griffo, wollt ihr mir jetzt die Dukaten zustellen? Soll ich jetzt das Darlehn von euch erhalten? Oder wollt ihr wenigstens meine Vorstellungen anhören, mich nicht mehr durch Schelten unterbrechen? — Schelten! ich schelten? erhielt er zur Entgegnung; nein, da sei Gott vor! Das Geld zahl' ich gleich, mein Sohn. Du bist ein Zauberer und hast es mir angethan, auf dein ehrliches Gesicht, oder deine goldne Stimme borg' ich dir, und gebe sogar die Zinsen dran, wenn es so sein muß! — Nein, das hieße zu sehr aus der Rolle fallen; nur das Geld, mein werthester Herr, und seid dann versichert, daß ihr mir einen gewaltigen Dienst thut, daß ich mich erkenntlich zeige, wenn ich nach dem Karneval ein glücklicher Bräutigam, ein reicher Herr werde. —

Der Sänger erhielt das Geld vom Wucherer überzählt und eilte froh die Straße entlang. Der veränderte Alte erwachte dann wie aus einem schweren Traume, kam jetzt erst zum völligen Bewußtsein dessen, was er in der letzten Stunde gethan. Es hatte anfangs den Anschein, als ob er seine Großmuth bereue; dann schüttelte er die greisen Locken unwillkührlich und sagte gefaßter: Er hat eine Stimme! er kann singen und mit Gesang bezaubern! So etwas ist Goldes werth. Er soll meiner Elisetta Unterricht geben. —

(Schluß folgt.)

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

Sehr interessant ist die geistvolle Charakteristik über seine eigene Musik, die er an Mittheilung der theils von ihm nur errathenen, theils ihm zu Ohren gekommenen Urtheile von Lindpaintner, Molique und Anderen über seine Compositionen knüpft. Er sagt: „Ich fürchte sehr, daß Lindpaintner, ein Meister, um dessen Beifall

mir sehr zu thun war, da er von dem Ganzen blos die Ouverture lobte, die Symphonie tief verabscheut habe, und ich möchte wetten, daß nichts Molique's Beifall hatte. Was den Dr. *** betrifft, so weiß ich, daß er Alles abscheulich fand, und sich sehr schämte, die ersten Schritte gethan zu haben, um einen Strolch meiner Art in Stuttgart einzuführen, der gewaltig im Verdacht steht, der Musik Gewalt angethan zu haben, und wenn er es dahin brächte, ihr seine Leidenschaft für freie Luft und Herumschweifen einzuflößen, aus der keuschen Muße eine Art von Zigeunerin machen würde: nicht sowohl eine Esmeralda, als eine Helena M'Gregor, ein bewaffnetes Mannweib, deren Locken im Winde flattern, deren dunkler Mantel von schimmernden Flittern glänzt, die nackten Fußes über rauhe Felsen klimmt, die beim Toben des Sturmes und Unwetters träumt, und deren schwarzer Blick die Frauen schreckt und die Männer verwirrt, ohne ihnen Liebe einzuflößen."

Von Stuttgart aus machte Berlioz einen Abstecher nach Hechingen. Ueber den gegenwärtigen Souverain dieser romantischen Landschaft, bei dem Berlioz eine sehr gute Aufnahme fand, sagt er: „Der Fürst ist ein junger, geistreicher Mann, lebhaft und gut. Er scheint sich nur mit zwei Dingen auf der Welt unablässig zu beschäftigen: die Bewohner seiner kleinen Staaten glücklich zu machen so weit es möglich, und Musik zu treiben. Läßt sich wohl eine süßere Existenz denken? Seine ganze Umgebung sieht er zufrieden, seine Unterthanen beten ihn an, die Musik liebt ihn. Er versteht sie als Dichter und Tonsetzer, componirt anmuthige Lieder, von denen zwei, der Fischerknabe, und Schiffers Abendlied, mich durch den Ausdruck ihrer Melodie wahrhaft rührten. Er singt sie zwar mit einer Componistenstimme, aber mit ergreifendem Feuer, seelenvollem, gemüthlichem Ausdrucke. Er hat, wenn auch kein Theater, doch wenigstens eine Capelle, dirigirt von Täglichsbeck, einem sehr verdienten Musiker, dessen Symphonieen das Conservatorium zu Paris oft mit Ehre aufgeführt hat."

Sowohl die Persönlichkeit des Fürsten, als die freundliche Aufnahme, die er in Täglichsbeck's Hause fand, machten ihm den Aufenthalt in Hechingen sehr angenehm, trotz des sehr kleinen und in einigen Instrumenten, wie Posaune, Trompeten und Pauken, sehr unvortheilhaft besetzten Orchesters, das in Hrn. Stern einen ausgezeichneten Virtuosen auf der Geige, in Hrn. Oswald einen eben so braven Violoncellisten, und in dem Prediger und Archivar von Hechingen einen tüchtigen Contrabassisten hat. Außerdem sind die erste Flöte, Oboe und Clarinette ausgezeichnet, die zweiten genügend und nur der Fagott und die Hörner lassen zu wünschen übrig.

„Ich sehe, daß Sie lächeln, lieber Girard" — schreibt Berlioz — „und mich fragen wollen, was ich mit einem so kleinen Orchester hätte aufführen können? Oh! mit Geduld und gutem Willen, einzelne Theile zurichtend und abändernd, binnen 3 Tagen 5 Proben haltend, haben wir die Ouverture zu König Lear, den Pilgermarsch, den Ball der Symphonie fantastique, und verschiedene andere entsprechende Bruchstücke vorbereitet. Und alles ging sehr gut pünctlich und sogar mit Nachdruck."

Nach dem Concert, in welchem der Fürst von Hechingen selbst neben dem Paukenschläger stand, um ihm die Pausen abzuzählen, fand ein Souper statt, wobei Berlioz die Violoncellopartie einer Composition für Tenor, Clavier und Violoncello vom Fürsten sang, was allgemeine Heiterkeit erregte. „Am zweiten Tage" — schreibt Berlioz — „mußte nach manchem Abschiede nach Stuttgart zurückgekehrt werden. Der Schnee schmolz auf den hohen, weinenden Fichten, der weiße Mantel der Gebirge sprenkelte mit schwarzen Flecken. Es war noch trübseliger."

Der dritte Brief, Mannheim und Weimar überschrieben, ist an Liszt gerichtet, den er glücklich preist, daß er das Orchester, die Capelle, der Chor, kurz alles in einer Person als Virtuos sei, während er, als Componist, allen den Mühseligkeiten und Anstrengungen Preis gegeben ist, welche ihm z. B. nur das Zusammentreiben der nöthigen Orchestermitglieder und das Einstudiren derselben verursachen. — „Ihr großen Virtuosen" — sagt er — „seid von Gottes Gnaden Fürsten und Könige; ihr werdet auf den Stufen des Thrones geboren. Die Componisten aber müssen kampfen, siegen und erobern, um zur Herrschaft zu gelangen. Doch wenn endlich Licht in das Chaos der Instrumente gekommen, alles sich ordnet und entfaltet, der Sinn des Werkes hervorglänzt und von den Musikern verstanden ist, dann genießt aber auch der Componist, der sein Werk dirigirt, ein den Virtuosen unbekanntes Leben! Mit welch' wüthender Freude giebt er sich dem Glücke hin, das Orchester zu spielen! Wie drückt, wie umfaßt, wie umklammert er dieses ungeheure brausende Instrument! Sein Auge ist überall; sein rechter Arm wirft furchtbare Accorde, die in der Ferne wie harmonische Geschosse zu platzen scheinen. Dann hemmt er in den Pausen die ganze von ihm ausgegangene Bewegung, fesselt Aller Aufmerksamkeit, hält jeden Arm, jeden Athemzug an, hört einen Augenblick die Stille und läßt dann den Wirbelsturm, den er bezähmt, noch freudiger wieder los. Und wie freut es ihn, sich in den großen Adagio's sanft auf dem schönen See seiner Harmonieen zu wiegen und den hundert verschlungenen Stimmen zu lauschen, welche seine Liebesjubellieder sin-

gen, oder seine Klagen über die Gegenwart, oder sein Bedauern über die Vergangenheit der Einsamkeit und der Nacht zu vertrauen scheinen. Denn nun vergißt der dirigirende Componist vollständig das Publicum; er hört sich und beurtheilt sich. Und wenn ihn die Rührung ergreift, getheilt von den Spielenden rings umher, denkt er nicht mehr an den Eindruck auf die ihm zu fernen Zuhörer. Ist sein Herz unter der Berührung der poetischen Melodie erzittert, hat er von verstohlenen Thränen seine Augen umschleiert gefühlt, dann ist sein Ziel erreicht, der Himmel der Kunst steht ihm offen, was kann die Erde ihn kümmern! Und dann am Ende des Abends, wenn der große Erfolg errungen, verhundertfacht sich seine Freude, weil jede befriedigte Eigenliebe seines Herzens sie theilt."

Während Berlioz in Stuttgart auf Briefe aus Weimar wartete, gab der Redoutenverein ein glänzendes Concert unter Lindpaintner's Direction, welches ihm Veranlassung zum Lobe des Orchesters und Tadel des „gleichgültigen und schwerfälligen" Publicums giebt. Nach Ankunft der erwarteten Briefe reiste er nach Karlsruhe ab, wo er „aus Achtung vor der großen Flöte" kein Concert gab, weil eine Concurrenz mit einem Flötisten aus Pyrmont eingetreten sein würde. Er beeilte sich daher Mannheim zu erreichen, eine, wie er sagt, höchst ruhige, kaltsinnige, einfache und vierschrötige Stadt, wo er eine zahlreiche Singakademie, ein ziemlich gutes Theater und ein kleines, sehr einsichtsvolles Orchester unter des jüngern Lachner's Direction fand. Er führte in seinem Concerte auch seine zweite Symphonie (Harold), aber ohne das für die dortigen Posaunen zu schwierige Finale auf. Unter den Instrumentisten rühmt er einen Bratschisten, einen ziemlich guten Harfenspieler, einen vortrefflichen Oboisten, einen geschickten Violoncellisten und die Trompetenbläser. Die Mitglieder der Singakademie sollen im Allgemeinen ziemlich schöne Stimmen haben, aber bei weitem nicht alle Musikverständige und Notenleser sein. Von Fräul. Heinefetter, die er in der Rolle der Norma sah, spricht er: „Sie hat wenig Nebenbuhler unter den deutschen Sängerinnen."

Nachdem er sich in Mannheim genug „gelangweilt", reiste er, ungeduldig, die Stadt der Dichter zu sehen, nach Weimar ab, traf auf dem Rhein mit Guhr zusammen, sah in Frankfurt auf einen Augenblick Hiller, der ihm ankündigte, daß er sein Oratorium, den Untergang Jerusalems, aufführen wolle, und kommt endlich krank in Weimar an.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

*** Ueber die 14te allgemeine Versammlung des Niederländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst, die den 31. August in Amsterdam stattfand, geht der Redaction folgende Notiz zu: Präsident war Prof. Beyermann, Secretair Dr. Heye. Es wurden verschiedene Preise für eingesandte Compositionen zuerkannt. Als die ausgezeichnetste wurde eine Hymne für Doppelchor von J. J. H. Verhulst befunden. Der Verein wird die Hymne auf seine Kosten ediren. An die vorzüglichsten Componisten unter den Verdienstmitgliedern ergingen Einladungen um kleine Compositionen für den Verein. Der Gedanke der Gründung eines Fonds für unglückliche oder ältere Musiker wurde berathen. Die besonderen Vereins-Abtheilungen in den verschiedenen Städten Hollands wirken mit Lust und Eifer fort. Mehrere Preisaufgaben von 300 bis 400 Fl. sind von Neuem ausgeschrieben. Zu Verdienstmitgliedern wurden neu erwählt die HH. Robert Schumann in Leipzig, Ferdinand Hiller in Rom (jetzt in Leipzig) und J. J. H. Verhulst im Haag, zum correspondirenden Mitglied Hr. A. Gathy in Paris. —

*** Liszt gab zuletzt in Nürnberg und München Concerte. Im Uebrigen ist auffallend, wie wenig Virtuosen im Augenblick Deutschland bereisen. Von bedeutenderen sind allein die Milanollo's angekündigt, die auch in Norddeutschland erwartet werden. — Molique wird in diesem Jahre Rußland besuchen. — Ueber Ole Bull hieß es, er mache in Amerika wenig Glück; er ist aber noch gar nicht dahin abgereist. — Der junge Filtsch war in Wien angekommen, um in der bevorstehenden Concertsaison aufzutreten. —

*** Der „Sommernachtstraum" mit Mendelssohn's Musik wird fortwährend in Berlin gegeben. Alles vereinigt sich zum Lobe des Gedichtes, wie der Composition. Es ist die Rede, ihn auch in Leipzig bald zur Aufführung zu bringen. —

*** R. Wagner's Rienzi geht den 29sten, jetzt zur Darstellung an einem Abend zusammengeschmolzen, wieder in Dresden über die Bühne. Mad. Schröder-Devrient tritt darin wieder auf; später wird sie zu Gastrollen in Leipzig erwartet. —

*** In Pesth soll ein National-Conservatorium gegründet werden. Der bekannte ausgezeichnete Musikfreund Graf Leo Festetics hat den Plan dazu entworfen. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 34. Den 26. October 1843.

Filippo Palma (Schluß). — Etuden für d. Pianoforte. — 1stes u. 2tes Abonnementconcert in Leipzig. — Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft". —

Lorbeer, Palm' und Eichblatt schleiert
Edler Helden Haupt,
Er, deß Lied die Liebe feiert,
Wird von Myrthen sanft umlaubt.

Cramer.

Filippo Palma.

(Schluß)

Der Karneval war rauschend und glänzend gewesen, doch war er für Filippo Palma, den Sänger, viel zu flüchtig vorübergegangen. Nicht hatte er, wie früher wohl, in dem leichten Schwarme seiner Gesellen ihn gefeiert, er war seiner unbekannten Geliebten durch das Gewimmel der Larven nachgejagt und hätte sich nur zu öfter auf falscher Spur gefunden. Endlich hatte er für sein gutes Geld eine mitleidige Seele, eine alte Dame gefunden, welche sich erbot, ihm Kunde von ihr zu verschaffen und alle Späheraugen zu täuschen, welche die Schöne zu hüten schienen. Er hatte endlich durch die gewandte Botin auf seine flammenden Sonetti einige Zeilen von ihr erhalten, doch nur solche, welche ihm weder ein Ja, weder ein Nein erschlossen, jedoch Hoffnung bekommen, sie am Feste der Lichterstümpfchen zu sehen. Er hatte sie auch wirklich in dem unendlichen Gedränge des Karnevalskehraus, des Abends der Mokkoli gesehen und gesprochen, er hatte ihr seine glühende Liebe gestehen können; doch wie er die Worte des Lebens von der beseligenden Lippe erwartet hatte, war sie durch das Gedränge von ihm getrennt worden, wurde er durch das Bravo von hundert Stimmen gehohnneckt, welche in seinem Fußfalle einen muthwilligen Schauspielerstreich zu erblicken meinten.

Daheim in trüber Laune brütend, wurde er am Aschentage von Signore Griffo überrascht, dessen langes Gesicht dem unglücklichen Verliebten noch mehr Schauder einjagen mußte. Von einer Mahnung war indessen keineswegs die Rede. Griffo versicherte seinen jungen Freund, daß seine schönen Gesänge ihm noch immer durch den Kopf zögen, daß er mit der Bitte käme: Filippo möge seiner Tochter Elisetta Unterricht im Gesange ertheilen, auch dieser solche reizende Weisen lehren, damit seine alten Tage unter derem Flusse sich verschönerten. Palma war über das Ansinnen des Mannes eben so sehr, wie über den Umstand erstaunt, daß er eine Tochter habe, von welcher er früher, obgleich er ein steter Kundmann des Alten gewesen, weder etwas gesehen noch gehört habe. Der Alte erzählte ihm hierauf, wie er sich vor langen Jahren auf Anrathen seiner Verwandten vermählt, und wie das junge Ding von Frau ihm binnen Jahresfrist gestorben, nachdem sie ihm ein starkes Kindlein, ein Töchterlein hinterlassen, das unter seiner Pflege wie unter Aufsicht einer klugen Tante indessen erwachsen sei. Ich habe Nachricht, fuhr er fort, daß viele Pflastertreter und Müßiggänger dem niedlichen Dinge nachstellen, es thut daher doppelt Noth, es mit etwas Passendem zu beschäftigen, damit das Böse in ihrem Herzen nicht Wurzel schlagen kann. Filippo versprach ihm auf sein dringendes Bitten zu kommen und ward vom alten Wucherer den Abend über nicht weiter belästigt.

Am nächsten Abend, dem Gesuche seines Gläubigers wie einem Zuge von Neugierde nachgebend, traf er denselben und ward von ihm in die oberen Räume seiner Wohnung geführt. Mit spähendem Auge durchforschte der Sänger das Zimmer, welches Griffo ihm aufschloß: wer aber malt sein Erstaunen, als die Angebetete ihm aus einer Seitenthüre des Gemaches entgegentrat. Er vergaß plötzlich seine Rolle, seine Umgebung und fiel ihr zu Füßen, bedeckte die schöne Hand

mit heißen Küssen, bis daß sie zuletzt durch dieses Spiel hingerissen wurde, hinter welchem sie den Vater verborgen glaubte. Dem war aber nicht so. Wie die Jungen in Freude und Lust schwammen, so sprudelte der Alte in Zorn und Verdruß, und überzeugte bald die Liebenden durch eine Fluth von Scheltworten von der wahren Sachlage. Alles schien verloren für die Enttäuschten zu sein, bald zerrte der Alte an der Tochter, um dieselbe in's Nebenzimmer zu bringen, bald an Filippo, ihn vor die Thüre zu werfen; als Letzterem plötzlich die Erinnerung der Wirkung aufstieg, welche er durch seinen Gesang über den sonst unbiegbaren Knauser errungen. Rasch saß er am Claviere, welches zum Gesangunterrichte schon aufgeschlagen stand, und sang die Arie, durch welche er als Orpheus in den Karnevalstagen das grause Herz des Schattenfürsten bezwungen hatte. War der erste Versuch im Scherze begangen worden, so klang im letzten der Ernst der Verzweiflung, und nicht vergebens. Orpheus ersang sich seine Euridice vom reichen Wucherer und ward dessen Schwiegersohn. Seit Filippo Palma ist aber selbst kein Gold mehr, geschweige eine Elisetta durch Gesang von einem Wucherer gewonnen worden. —

W. v. Waldbrühl.

Etuden für das Pianoforte.

Ch. Vollweiler, 3 Etudes melodiques. — Oeuv. 4. — 12 gGr. — Hamburg, Schuberth et Comp. —

H. Ravina, 25 Etudes caracteristiques. — Liv. 1. et 2. à 5 Frcs. — Bonn, Simrock. —

Ch. Mayer, 3 grandes Etudes. — Oeuv. 61. — 1 Thlr. 12 gGr. — Petersburg, chez Bernard, Hamburg, chez A. Cranz. —

Etuden erscheinen in neuerer Zeit bei weitem weniger, als noch vor einigen Jahren. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen, daß sich der Sinn der Künstler vom Mechanischen weg wieder dem Melodischen zuwendet, wie dies auch ganz natürlich gekommen, da eine Steigerung der Etude nach dem, was Chopin u. A. darin geleistet, nicht wohl möglich war. Vielleicht durch Mendelssohn's unübertreffliche Lieder ohne Worte angeregt, brachte Henselt zuerst wieder melodisches Element in die Etude. Was nach ihm erschienen, bewegt sich in ziemlich gleicher Richtung. Wahrhaft Bedeutendes hat die Gattung in neuester Zeit nicht gebracht; die bedeutenderen Componisten, sie als abgeschlossen betrachtend, wendeten sich anderen zu.

Auch was uns heute zur Beurtheilung vorliegt, will sich im Ganzen nicht über den Grad einer hübschen Salonmanier erheben. Spuren tieferer Anlage zeigen sich hier und da nur in den Etuden von C. Vollweiler; der Componist scheint noch jung, vielleicht daß er jene heranbildet und mit der Zeit Charakter und Festigkeit des Styls erlangt. Was er in den Etuden gegeben, findet man größtentheils in früheren besser und meisterhafter. Doch dürfen wir auch dem jungen unentwickelten Künstler sich auszusprechen nicht verwehren, wenn er nicht gerade Schülerhaftes oder Verzerrtes bringt. Das letztere findet auf die vorliegenden Etuden keine Anwendung und scheint namentlich die dritte gelungener. Daß in allen dreien der Schluß (das 1ste Thema in Octaven) in gleicher Weise wieder auftritt, deutet auf keine große Erfindungsgabe; freilich ist das eine Bequemlichkeit der Manier, die wir auch bei besseren Componisten wiederfinden, wie z. B. fast in allen Henselt'schen Etuden der Rückgang in der Mitte auf dieselbe Weise durch eine Reihe verminderter Septimenaccorde geschieht.

Die zweitgenannten Etuden gewinnen dadurch an Interesse, daß sie, wie wir glauben, einen Italiener zum Verfasser haben. Möchten wir deshalb einen milderen Maßstab anlegen, so dürfen wir auch nicht die Wahrheit verschweigen, daß sie neben einigen artigen Stücken doch auch zu viel Unbedeutendes enthalten, was uns kaum der Veröffentlichung werth scheint. Die frischesten sind Nr. 8. und Nr. 10.; das andere möchten wir zum größten Theile ungedruckt wissen. Am bestimmtesten wäre der Componist als ein Schüler und Nachahmer Bertini's zu bezeichnen, mit dem er namentlich eine gewisse süßliche Schaalheit, ohne dessen öfters wirklich graziösen Ausdruck zu besitzen, gemein hat. Einen fertigen Clavierspieler verrathen übrigens die Etuden in jedem Stück, als der er sich auch in Paris Ruf erworben. Die Zukunft muß lehren, ob wir uns in unserm Urtheil über sein Compositionstalent geirrt, das uns zur Zeit als ein untergeordnetes erscheint.

In den Salon sind gleichfalls die Etuden von C. Mayer zu verweisen. Den Vorzug größter Claviermäßigkeit theilen sie mit andern Clavierwerken desselben Componisten, wie sie denn natürlich auch nirgends die gewandte sichere Schreibweise verleugnen können, die stete Uebung und reiferes Alter überall mit sich bringen. Ein langes Leben, eine nachhaltigere Wirkung dürfen wir freilich den Etuden nicht verbürgen; dazu sind sie viel zu sehr im Fluge gehascht, viel zu oberflächlich in Erfindung und Empfindung. Wer aber an flüchtiger Freude sein Vergnügen hat — und Shakespeare und Bach sind auch nicht alle Tage zu genießen und zu verstehen —, der greife wohl auch einmal nach

so leichter Musik, eine Stunde hinzutändeln, um dann in um so größerem Maße sich an der Kraft des echten Genius zu erlaben. — 13.

Erstes Abonnementconcert,

d. 1. October 1843.

Ouverture zur Euryanthe von Weber. — Scene und Arie von Donizetti (Frl. Hagedorn, herzogl. dessauische Kammersängerin). — Concert für das Pianoforte in G-Moll von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen vom Componisten. — Scene und Arie aus Oberon von Weber (Frl. Hagedorn). — Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen vom Componisten. — Symphonie in B-Dur von Beethoven. —

Durch die Wahl eines neuen Musikdirectors für die Abonnementconcerte ist dem Publicum nun die Gewißheit geworden, daß Mendelssohn's Verlust nicht mehr zweifelhaft sein kann, und dieser wirklich seiner Berufung nach Berlin Folge leistet. Wer Mendelssohn's Verdienste um die Concerte, ja um die Entwicklung des edlern Musiksinnes und des bessern Geschmackes in Leipzig, wer sein unvergleichliches Directionstalent begriffen, und wer weiß, mit welcher Hingebung das Orchester ihm zugethan war und seinen Worten mit so einem Vertrauen folgte, als wären es Orakelsprüche, der wird auch mit dem innigsten Bedauern den verehrten Meister scheiden sehen, und ihm ein schmerzliches „Fahr' wohl!" nachrufen. — An Mendelssohn's Stelle ist Ferd. Hiller erwählt worden, der bei einem früheren Aufenthalte hier sich schon manchen Freund seiner musikalischen Leistungen und seines regen Strebens erworben hat. Die Schwierigkeit seines eingenommenen Platzes wird Niemand verkennen, denn Mendelssohn hat ihn mit reichem Lorbeer umkränzt, und ihn auf eine Weise erhöht, daß schon ein fester Blick dazu gehört, um nicht unsichern Fußes darauf zu werden. Auf der andern Seite aber hinterläßt Mendelssohn seinem Nachfolger auch ein unschätzbares Gut: ein an strengste Ordnung gewöhntes, von Lust und Liebe beseeltes Orchester voll seltener Routine und von so hoher geistiger Durchbildung, wie es nicht häufig anzutreffen sein möchte. Ferner: ein zahlreiches, überaus tüchtiges Sängerpersonal und ein empfängliches Publicum. Mit so reichen Mitteln ist es denn auch freilich dem neuen Director sehr erleichtert, das Schwierige seiner Function zu überwinden, und sie in ähnlicher Weise, wie es bisher, zu erfüllen, und haben wir alle Anwartschaft zu glauben, daß Hiller der rechte Mann ist, unser Hoffen zu erfüllen, wozu wir ihm von ganzem Herzen Glück wünschen.

Das erste Concert war in jeder Beziehung ein glänzendes, und daß dies auch das Publicum im Voraus erwartete, bewies der bis auf den letzten Platz überfüllte Saal. Die Ouverture wurde unter Hiller's sicherer Direction meisterhaft ausgeführt; gleich der Anfang machte eine blitzähnliche Wirkung. Frl. Hagedorn war uns schon von früher her vortheilhaft bekannt; als erstes Gesangstück in einem deutschen Concertcyklus hätten wir indeß, offen gesagt, lieber ein deutsches gewünscht. Doch gab uns die Sängerin noch die bekannte Scene und Arie aus Oberon „Ocean, du Ungeheuer" mit lebhaftem Beifall des Publicums. Neue Lorbeeren zu den alten errang sich wieder F. Mendelssohn-Bartholdy mit seinem immer schönen, jugendlich-frischen G-Moll Concert, mit mehrern seiner Lieder ohne Worte, zuletzt mit einer freien Phantasie, wie er denn in der reichsten musikalischsten Stimmung gerade an diesem Abend vorzugsweise zu sein schien, und in diesem Sinne, d. h. enthusiastisch wirkte. Die Symphonie von Beethoven ging makellos. —

Zweites Abonnementconcert,

d. 8. October.

Ouverture zu Medea von L. Cherubini. — Scene und Arie aus „Ipermestra" von Mercandate, ges. von Mad. Spatzer-Gentiluomo, königl. sächs. Hof-Opernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine, comp. und vorgetr. von Hrn. Concertm. F. David (Mscpt.) — Scene und Cavatina aus „il Templario" von Otto Nicolai, ges. von Mad. Spatzer-Gentiluomo. — Variationen auf ein Originalthema, comp. und vorgetr. von Hrn. Concertm. David (Mscpt.). — Lied von H. Marschner, ges. von Mad. Gentiluomo. — Sinfonia eroica von L. v. Beethoven. —

Eine Sängerin, die wir zum erstenmale hören, können wir immer nur sub conditione beurtheilen, weil so mancherlei die Leistung derselben beeinträchtigen kann, wovon der Zuhörer keine Ahnung hat. Darum geben wir auch in solchen Fällen stets nur unsre Meinung von dem, was sie uns geboten, und lassen dahingestellt sein, ob unsre Schätzung durch öfteres Hören gewinnen oder verlieren könne. Mad. Spatzer-Gentiluomo hatte zu ihrem Vortrage zwei italienische Arien gewählt, und sich dadurch als eine aus italienischer Schule hervorgegangene Sängerin gerirt. Nun gestehen wir zwar gern, daß sie sich in diesem Genre als eine tüchtige Künstlerin gezeigt hat; denn ihre Tonleiter ist eben so sicher und perlend, als ihre Coloratur, und was dahin gehört, gewandt und geschmackvoll; aber wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir meinen, daß der Lehrer der Mad. Gentiluomo einen Irrthum beging, als er sie zu einer Sängerin italienischer Gattung auszubilden unternahm, denn uns scheint, daß nicht nur ihrem Naturell etwas ganz widerstrebendes dadurch aufgezwängt wurde, sondern daß man sie selbst als Opfer dieser Ver-

kennung ihres Naturells zu betrachten habe. Trügen uns nicht alle Zeichen, so besaß Mad. G. ehedem eine volle, klang- und umfangreiche Stimme, die aber ursprünglich wenig natürliche Anlage zur Coloratur hatte, und sich mithin vorzugsweise zum Vortrage deutschen Gesanges eignete. Durch das Erzwingen der Coloratur aber büßte die Stimme ihren gesunden, frischen Wohllaut ein, so wie, durch ein unnatürliches Forciren der tieferen Töne, die Höhe. Wir können uns wenigstens keinen andern Grund dafür denken, daß Mad. G. bei ihrer Jugend uns schon eine afficirte Stimme hören ließ, die selbst die zwischen den Linien liegenden Töne nicht mehr ohne Anstrengung hervorzubringen vermag. Aber, wiederholt sei es gesagt, wir vermögen nur nach dem zu urtheilen, was die Sängerin uns heute geboten hat, und können nicht wissen, ob sie nicht durch eine ungünstige Indisposition verhindert war, ihre Mittel und ihre Kunst im ganzen Umfange zu zeigen. Jedenfalls verdient ihre künstlerische Bildung alle Achtung, die ihr auch das Publicum durch lebhaften Beifall bezeugte.

Hr. David gehört zu jenen Künstlern, deren jedesmaliges Auftreten die Bürgschaft giebt, daß ein edler Kunstgenuß zu erwarten steht, weshalb auch das Publicum ihn bei seinem Erscheinen schon freudigst begrüßte. Ueber sein Meisterspiel hat sich die Kritik und das Publicum längst vereinigt und ist in d. Bl. darüber schon so oft ausführlich gesprochen, daß wir uns und dem Leser füglich eine Wiederholung derselben ersparen können. Von seinen vorgetragenen Piecen waren uns die Variationen noch unbekannt, die, ohne des Effectes zu entbehren, doch bei weitem einer edleren Richtung folgen, als wir es von den modernen Virtuosen gewöhnt sind. Das geistreiche und fein gearbeitete Concert will vom größeren Publicum durchaus wiederholt gehört sein, da die Behandlung des Orchesters dabei zu wesentlich und complicirt ist, um nicht auf mehr als gewöhnliche Weise das Interesse dafür in Anspruch zu nehmen, und ist es namentlich die innige, tiefverschlungene Verschmelzung der Solostimme mit dem Orchester, die ein geübteres oder doch aufmerksameres Ohr bedingt, als man in der Regel für Solostücke mitbringt. Aus diesem Grunde ist es auch erklärlich, warum der Componist und der Spieler des vortrefflichen Concertes noch nicht in dem Maße vom Publicum belohnt wurde, als er es verdiente. Die tiefsinnige Ouverture von Cherubini, so wie Beethoven's heroische Symphonie waren, bis auf einige kleine Störungen in der letztern, untadelhafte, ja musterhafte Leistungen, und erfüllten durchaus die hohen Anforderungen, die wir an unser Orchester zu stellen gewohnt sind. —

Z.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Man muß nicht aller Lebhafftigkeit bey dem Gottesdienst, ohne Unterschied, absagen, da zumahl diese Setz-Art offt von Natur mehr freudiges und munteres erfordert, als irgend eine andre, nachdem nehmlich die Umstände Anlaß dazu geben. Ja, der Instrumenten-Styl dienet eigentlich dazu, daß er eben dasjenige über sich nehmen und heraus bringen soll, was nicht allemahl den Sing-Stimmen anständig oder bequem fällt. Faul, schläfrig, lahm, ist nicht ernsthafft, prächtig oder majestätisch. Freude verwirfft keinen Ernst; sonst müste alle Lust im Schertz bestehen. Ein aufgeräumtes Wesen reimt sich am schönsten zur Andacht; im Fall diese nicht im Schlummer, oder gar im Traum, verrichtet werden soll. Nur muß die nöthige Bescheidenheit niemahls aus den Augen gesetzet werden, noch dieser Befehl den geringsten Abbruch leiden: Sey frölich; doch in Gottesfurcht.

Franckreich ist und bleibet die rechte Tantz-Schule.

Lully war in allen Sätteln gerecht, und schrieb nicht nur den Täntzern, sondern allen andern Personen, taugliche Gesetze vor.

Mancher erhält mit geringscheinenden Sachen offt einen grossen Nahmen, absonderlich bei Höfen, wo eine Sing-, Spiel- und Tantz-Chaconne mehr ausrichtet, als Centnerschwere Contra-Puncte, und mir sind Leute bekannt, die sich mit einer Entrée grotesque, mit einem poßirlichen theatralischen Tantz, besser in Gnaden gesetzet haben, als mancher mit einem gantzen Folianten voller Fugen, die doch weit schätzbarer waren.

Womit thaten doch die alten Griechen ihre Musicalische Wunder? was rührete des Augustini Hertz in der Ambrosianischen Gemeine? was drang bey der Reformation so tieff in die Seelen? was ist es, noch heutiges Tages, das vielen Leuten, in grossen Kirchen, bald die Thränen aus den Augen presset, bald aber die Sinnen zum Frolocken reizet? womit bringet man die Säuglinge in den Schlaf? was zwinget einen Vogel, demjenigen nachzuahmen, der ihm etwas vorpfeiffet? War, und ist es wol was anders, als blosse Melodie?

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 35. Den 30. October 1843.

Bericht üb. Berlioz' mus. Reise (Fortsetzg). — Compositionen f. mehrst. Gesang. — 3tes Abonnementconcert. — Aus Mattheson's „Kern mel. Wiss." —

Wie? Ist's euch nicht bekannt, daß manchen Leuten
Ein jegliches Talent zum Feinde wird?

Shakespeare.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Weimar. — Leipzig.]

„Lobe und Chelard versuchen vergebens mir wieder auf die Beine zu helfen. Das Concert wird vorbereitet. Man kündigt die erste Probe an. Mich erfüllt wieder Freude. Ich bin geheilt. — Ich fühle etwas in der Luft, was mir eine literarische, eine künstlerische Stadt ankündigt. Wie pocht das Herz mir, während ich sie durchwandle! Wie, das da ist Göthe's Pavillon? Da ist derjenige, wo der verewigte Großherzog gern hin kam, um an den gelehrten Unterhaltungen Schiller's, Herder's und Wieland's Theil zu nehmen. Die lateinische Inschrift wurde vom Verfasser des Faust's auf diesen Felsen gezeichnet. Ist es möglich! Die beiden kleinen Fenster geben der armseligen Dachstube Licht, die Schiller bewohnte! Da ist er gestorben wie ein einfacher Student! Ach, es gefällt mir nicht, daß Göthe dieß litt! Er war ja reich, war Staatsminister. — — — Ich vermag meinen Blick nicht loszureißen von diesen engen Fenstern, diesem finstern Hause, diesem ärmlichen, schwarzen Dache. Es ist 1 Uhr des Morgens, der Mond glänzt, der Frost ist schneidend. Alles schweigt, sie sind Alle todt.... Allmählig schmilzt mir das Herz, mein Körper bebt, ich zittre; überwältigt von Achtung, von Bedauern und von den unermeßlichen Empfindungen, zu denen das Genie vom Grabe aus zuweilen unbedeutende Hinterbliebene nöthigt, sinke ich an der bescheidenen Schwelle auf's Knie und leidend, bewundernd, anbetend wiederhole ich: Schiller! Schiller! Schiller!"

Das Concert, welches Berlioz, namentlich durch seine Freunde Chelard und Lobe kräftig unterstützt, in Weimar gab, enthielt die Ouverture zu Francs-Juges (welche die Capelle früher schon ausgeführt) und die Symphonie fantastique. In der nach seinem Urtheile aus fertigen Musikern gut zusammengesetzten Capelle rühmt er eine vortreffliche Clarinette und eine Ventiltrompete von außerordentlicher Kraft. Dagegen beklagt er sich über den Mangel eines englischen Hornes, dessen Parthie der Clarinette übertragen werden mußte, einer Harfe, deren Stimme Hr. Montag, ein Clavierspieler von Verdienst und trefflicher Musiker, für Pianoforte arrangirte und spielte, und einer Ophicleide, deren Stelle ein ziemlich starker Baßpommer vertrat. Von den Chören sagt er: „eine solche Auswahl ohne Ton und Tact blökender Unglücklicher läßt sich gar nicht denken! Und die Sängerinnen! Ach die armen Frauen! Aus Galanterie wollen wir davon schweigen! Allein es war ein Baß da, den ich in der Rolle des Vampyr sah. Du kannst dir denken, daß ich Genast meine. Ist das nicht ein Künstler im ganzen Umfange des Wortes?!" —

Der Beifall des Hofes, der gefüllte Concertsaal, das applaudirende und da capo rufende Publicum, die neuen Freunde, die er sich erworben, kurz Alles vereinigte sich, den Erfolg dieses Concerts als einen sehr günstigen herauszustellen.

Der vierte Brief, an Stephan Heller gerichtet, enthält den Bericht über sein Concert in Leipzig und Mittheilungen über dort Erlebtes und Beobachtetes. Ein Brief Mendelssohn-Bartholdy's, den er mittheilt, hob jede Besorgniß, in Leipzig unfreundliche Aufnahme zu finden. Er trug bis dahin Bedenken, sich dort zu zeigen, „ungeachtet der Dictatur, mit welcher Mendels-

sohn-Bartholdy bekleidet", und der freundschaftlichen Verhältnisse, in denen er 1831 in Rom zu ihm gestanden, weil es ihm klar, daß sie beide seit jener Zeit zwei ganz von einander abweichende Richtungen in der Kunst verfolgt. Hob schon jener Brief diese Bedenklichkeiten, so wurde er durch das persönliche Zusammentreffen mit Mendelssohn-Bartholdy, über den er einige interessante kleine Anekdoten aus der Zeit des vertraulichen Zusammenlebens mit ihm in Rom der Oeffentlichkeit Preis giebt, ganz über diese Besorgnisse beruhigt. In der That war auch dieses Zusammentreffen durch den Zufall sehr begünstigt. Als Berlioz in Leipzig angekommen, aus dem Wagen stieg, ging er sogleich, den herrlichen und ausgezeichnet sonoren Gewandhaus-Concertsaal in Augenschein zu nehmen, und erblickte bei dieser Gelegenheit Mendelssohn' die Generalprobe zu seiner „Walpurgisnacht" haltend.

„Ich gerieth — schreibt Berlioz — sogleich in Erstaunen über den schönen Klang der Stimmen, die Einsicht der Sänger, die Präcision und den Ausdruck des Orchesters, besonders aber über die glänzende Composition. Das Gedicht ist von Göthe und hat nichts gemein mit der Blocksbergsscene im Faust. Man muß Mendelssohn's Musik hören, um sich einen Begriff von den mannichfaltigen Hülfsquellen zu machen, die dieses Gedicht einem geschickten Componisten darbot. Er hat es wundervoll benutzt. Seine Partitur hat trotz ihrer Zusammengesetztheit eine vollkommene Klarheit; die Wirkungen der Stimmen und der Instrumente durchkreuzen, widerstreiten, verdrängen einander darin mit einer anscheinenden Unordnung, welche ein Gipfel der Kunst. Besonders führe ich als prächtige Sachen in zwei entgegengesetzten Arten das geheimnißvolle Musikstück bei Aufstellung der Schildwachen an, wo die Stimme des Priesters sich in Intervallen ruhig und fromm über den höllischen Lärm der Schaar von falschen Geistern und Zauberern erhebt. Man weiß nicht, was man bei diesem Finale mehr bewundern soll: das Orchester, oder den Chor, oder die wirbelnde Bewegung des Ensembles. Es ist ein Meisterwerk!"

(Fortsetzung folgt.)

Compositionen für mehrstimmigen Gesang.

A. F. Anacker, Ein Kleeblatt, Sachsenlied von F. Stolle für Bariton und Chor mit Pianoforte-Begl. — Op. 25. — Leipzig, bei Fr. Hofmeister. — Pr. 7½ Ngr. —

Wie das Gedicht, so trägt die Composition in ihrer schlichten Einfachheit, in ihrer Wärme der Empfindung und ihrer Kraft des Ausdrucks das charakteristische Gepräge eines Volksliedes, das bei der Schwierigkeit einer solchen Aufgabe und bei dem bedeutenden Grade intensiver Kraft, welchen die Erfindung des Volsliedes voraussetzt, auf's Neue bewährt, wie leicht der Componist des Bergmannsgrußes und so vieler schlichter und warmer Lieder den Volkston anzuschlagen weiß, eine Erscheinung, die gegenwärtig zu den selteneren gehört, da ja die Bestrebungen unserer Zeit vorzugsweise auf jene Geltendmachung des abgeschlossenen Subjectiven, des rein Individuellen gerichtet sind, mit einem Worte, das Streben nach Originalität vorwaltet.

G. Reithardt, Sechs Lieder für 4 Männerstimmen. Heft 1 u. 2. — Op. 126. — Berlin, bei Trautwein. — Pr. Part. u. Stimm. 20 Sgr. —

Seit lange hat der Name des Componisten einen zu guten Klang in allen deutschen Liedertafeln und Männergesangvereinen, als daß er hier durch ein Lob der Empfehlung bedürfte, doch machen wir auf das „ergo bibamus" von Göthe und den „Kleidermachermuth" von Chamisso aufmerksam; wie denn überhaupt die Texte stets im Einverständnisse mit dem musikalischen Charakter der Männerstimmen ist, ein Umstand, der eben so Einsicht und Geschmack verräth, als er im Allgemeinen von anderen Componisten nicht genug beachtet wird und so zu offenbaren Mißgriffen veranlaßt. Zu dieser Bemerkung veranlassen:

Ferd. Möhring, Vier Gesänge für 4 Männerstimmen. — Op. 11. — Berlin, bei Trautwein. — Part. u. Stimmen 25 Sgr. —

Gleich das erste: „Der Schweizer" ist ein Gedicht, das sich an eine rein subjective Stimmung eines besonderen Individuums knüpft. Es durfte nur für **eine** Singstimme componirt werden, so gut wie „Der Lindenbaum" aus dem Liedercyklus: die Winterreise von W. Müller. Nur dann wäre eine derartige, mehrstimmige Behandlung erlaubt und gerechtfertigt, wenn die Gedichte den Volkston anstimmten oder auch nur an ihn erinnerten. Dagegen ist auf das „Gute Nacht" von Geibel und das „Ade" von Arndt mit Recht und sonach mit Erfolg des Componisten Sorgfalt verwendet worden, während, wie hübsch auch die Musik zu den andern beiden Gedichten ist, der strenge Musiker sie als verfehlt in der Idee erblicken muß.

E. F. Richter, Psalm 31, 6. „In deine Hände, o Herr ꝛc.", Gebet für Sopran- und Altstimmen mit Begl. der Orgel oder des Pianoforte. — Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 2 Bogen. —

Eine schöne Composition, die wir dem, was Mendelssohn in diesem Genre geleistet, in Bezug auf innere Anordnung sowohl, als äußere Ausführung zur Seite stellen können; wie denn überhaupt der Componist sich den Styl des erwähnten Meisters angeeignet. Dieser Vorzug wird allein schon hinreichen, die Aufmerksamkeit der Musikdirectoren in Anspruch zu nehmen, auch wenn die Ausführung dieser kirchlichen Composition minder leicht wäre, da sie weder große Mittel, noch zu große Kräfte fordert.

A. E. Grell, „Selig sind die Todten" für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. — Op. 18. — Clavierauszug. — Pr. 26 Sgr. —,

— —, „Urfinsterniß", Gedicht von Bornemann für 4 Männerstimmen (Solo u. Chor). — Op. 24. — Pr. 7½ Sgr. —,

— —, A. von Chamisso's Canon: „Das ist die Noth der schweren Zeit ꝛc." für 4 Männerstimmen. — Op. 25. — Pr. 7½ Sgr. — Berlin, bei Trautwein. —

Bei der verhältnißmäßig geringen Aufmerksamkeit, welche die Componisten der Gegenwart der Kirchenmusik zuwenden, erscheint das Verdienst der einzelnen, die sich damit beschäftigen, um so größer; und wenn sie, wie es in der vorliegenden Cantate der Fall, eben so künstlerischen Beruf als Einsicht in das Wesen derselben und Gewandtheit in Form und Ausführung offenbaren, ist man wohl gern geneigt, ihnen größere Anerkennung zu zollen als andern Componisten, die sich mit gleichem Glück aber in andern sehr bebauten Gebieten der Kunst geltend gemacht haben. Der Styl dieser Cantate ist durchgängig correct und vielleicht nur mit Ausnahme des dritten Satzes, streng kirchlich. Sie beginnt mit einem einfachen und wirksamen Chor, von einem Solo-Terzett durchflochten, welches Alt, Tenor und Baß bilden. Der zweite Satz ist ein kurzes Baßsolo, der dritte, ziemlich brillant gehalten, ein Chor mit Sopran- und Tenor-Solo, und der vierte Satz beschließt das Ganze mit einer geschickt durchgeführten Fuge. Wir dürfen mit Recht diese Composition der allgemeinen Beachtung empfehlen, welche bereits das Pfingstlied, mehrere Motetten ꝛc. von demselben Componisten beansprucht haben.

Die beiden andern Gesänge: Urfinsterniß und Canon von Chamisso betreffend, so werden sie heiteren Sängerkreisen eine sehr willkommene Gabe sein, und wir begrüßen sie als Werke eines geübten Componisten, namentlich den witzig angeordneten Canon, mit welchem höchst ergötzlich „die Noth der schweren Zeit, oder die schwere Noth ꝛc." beginnt. —

J. B.

Drittes Abonnementconcert.

d. 19. October.

Symphonie von C. L. Drobisch, Capellmeister in Augsburg. (Unter Direction des Componisten.) — Scene und Arie von Mozart (erste Concertarie), (Frl. Marie Sachs). — Capriccio von Mendelssohn-Bartholdy (Frl. v. Grünberg aus St. Petersburg). — Terzett aus „La villanella rapita" von Mozart (Frl. Sachs, HH. Langer und Pögner). — Concertino für Baß-Posaune von C. G. Müller (Hr. Queisser). — Ouverture zu Faust von Spohr. Introduction und Duett aus ders. Oper (HH. Kindermann und Pögner). — Phantasie für Pianoforte über russische Themen von Thalberg (Frl. v. Grünberg). — Terzett und Ballscene aus Faust von Spohr. —

Es kann nicht befremden, daß unter den zwanzig Abonnementconcerten, die während der Wintersaison gegeben werden, auch einige vorkommen, die sowohl in der Anordnung wie der Ausführung nicht die hochgesteigerten Ansprüche erfüllen, welche man im Allgemeinen an sie zu stellen gewohnt ist; denn da die Concerte an den einmal dazu bestimmten Tagen stattfinden müssen, so ist es selbst bei den reichen Mitteln, welche die Direction zu verwenden hat, nicht immer zu vermeiden, daß ein Zusammentreffen von ungünstigen Verhältnissen nachtheilig auf ein einzelnes Concert einwirke. — Auch das heutige Concert schien durch mancherlei Störungen beeinträchtigt, da es im Ganzen nur wenig darbot, dem ein erhöheteres Interesse abzugewinnen war. Zwar lernten wir eine neue Symphonie kennen, aber welche Aufgabe ist es, die hohen Ansprüche zu erfüllen, die der Hörer zu einer Tondichtung dieser Gattung mitzubringen pflegt, da man sich, vielleicht ungerechter Weise, stets jener riesenhaften Vorbilder, die uns Haydn, Mozart und Beethoven hinterlassen haben, zum richtenden Maßstabe bedient. Darum gelingt es auch nur den wenigen Auserwählten, dessen Werke den hellglühenden Götterfunken eines unsterblichen Genius an der Stirne tragen und von dichterischer Kraft, anregender Begeisterung und glühender Phantasie erfüllt sind, in jene Wunder-Walhalla zu gelangen, deren Kuppel Beethoven's Neune tragen. Hr. Drobisch ist — davon zeugt seine ganze Arbeit — ein gediegener, gründlichst gebildeter Musiker, der auch, namentlich in Kirchencompositionen, Beweise seiner Tüchtigkeit abgelegt hat; aber im Felde der Symphonie ist er entweder noch Neuling, und deshalb das unselbstständige Anlehnen in der ganzen Behandlungsweise an vorhandene Schöpfungen dieser Gattung, namentlich an Beethoven, oder seine geistige Productionskraft trägt ihn nicht zu der dazu erfor-

derlichen Höhe. Trotzdem nimmt das Geleistete durch Solidität und den redlichen Willen, der sich darin bekundet, immerhin unsre Achtung in Anspruch, wenn es auch nicht für dauernde Geltung bedeutsam genug ist. Haben wir mit Vorstehendem unsre Meinung über den geistigen Inhalt der Symphonie angedeutet, so bleibt uns noch über das Formelle die Bemerkung übrig, daß die Sätze derselben in keinem rechten Verhältnisse zu einander stehen, und namentlich der dritte Satz gegen die übrigen über alles Maß ausgedehnt ist. Hr. Drobisch dirigirte mit Ruhe und Sicherheit und hatte alle Ursache mit der Ausführung seines Werkes und dem ihm dafür gespendeten Beifalle zufrieden zu sein.

Frl. Sachs besitzt eine zwar schwache, doch in den höheren Tönen allerliebste Stimme, die hell und klar wie ein Glöckchen klingt und mit einer seltenen Leichtigkeit die Tonleiter bis zum dreigestrichenen es erklimmt. Ihre tiefere Octave dagegen entbehrt des Wohllauts und will mit der größten Sorgfalt behandelt sein, soll nicht die Möglichkeit verschwinden, sie je wieder mit der oberen in Accord zu bringen. — Ueber die fleißbekundende und vorgeschrittene Ausbildung ihrer technischen Fertigkeit haben wir schon öfter Gelegenheit gehabt uns zu freuen, doch zugleich auch bedauert, daß dieselbe nicht durch einen wärmeren, innerlich bewegteren Vortrag unterstützt wird, weshalb auch die heutige Arie von Mozart, die selbst eine dramatische Färbung bedingt, in dieser Beziehung nicht ganz genügen konnte.

Die Zeit, in der sich das Publicum und die Kritik um den Taufschein eines Virtuosen bekümmerte, liegt Gott Lob hinter uns, und sind zumal der kleinen clavierspielenden Wunderkinder so viele erschienen, daß es schier für eine Absurdität gelten würde, wollte man noch das jugendliche Alter eines solchen dem Publicum als besondere Merkwürdigkeit mittheilen. Nichtsdestoweniger würde es unbillig sein, es ganz außer Acht zu lassen, und zumal bei dem Vortrage solcher Compositionen, die eine vollkommene Reife der musikalischen Bildung bedingen. Wer möchte es z. B. der noch sehr jungen Clavierspielerin Frl. Grünberg zum Vorwurf machen, daß sie in dem Capriccio von Mendelssohn den Meister in seinen feinen, geistigen Nuancirungen noch nicht vollkommen zu erfassen vermag. Denn nach naturgemäßer Entwickelung eines nicht durch besondere Begabung hervorragenden Talentes würde eine solche Forderung unbillig sein. Vor der Hand hat sie mit dem Verdienst, eine so schwierige Composition musikalisch verständig und technisch fertig spielen zu können, schon der Anerkennung werthes geleistet und dadurch ihren Beruf bekundet. Die Phantasie von Thalberg ist freilich leichter erschöpft, und wurde sie auch von der jungen Künstlerin in lobenswerther Weise ausgeführt. Das Publicum lohnte ihre Leistungen übrigens mit lebhaftem Beifall. —

Von den Nummern aus Spohr's Faust verfehlten die Ouverture und das erste Duett in vortrefflicher Ausführung ihre höhere Wirkung nicht; die andern aber sind zu innig mit der Scene verwebt, um ihnen nicht mit derselben einen großen Theil ihrer Bedeutung zu rauben. Unter den darin Mitwirkenden machte sich Hr. Langer mit einer sonoren Tenorstimme bemerkbar. —

Die Leistungen des Meisters Queisser sind in Deutschland zu bekannt, als daß unser specielles Lob noch zu ihrem Ruhme etwas beitragen könnte. —

Z.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Wir können keine Vergnügung haben an einem Dinge, daran wir gar keinen Theil nehmen. Daraus ziehet man ganz natürlicher Weise sieben Regeln: 1. Daß in allen Melodien etwas seyn muß, so einem jeden bekannt ist. 2. Alles gezwungene, weitgeholte Wesen muß vermieden werden. 3. Der Natur muß man am meisten, dem Gebrauch in etwas folgen. 4. Man setze die Kunst auf die Seite, oder bedecke sie sehr. 5. Den Franzosen soll hierin mehr als den Welschen nachgeahmet werden. 6. Die Melodie muß gewisse Schrancken haben, die jedermann erreichen kan. 7. Die Kürtze wird der Länge auf alle Weise vorgezogen.

Die Menge der Regeln macht eine Wissenschaft schwer; wenige und gute macht sie leicht. Gar keine aber spielen ihr das Garaus.

Gemeiniglich, wenn es den guten Leuten an artigen Erfindungen und an genie fehlet, und sie doch nicht gerne andre Componisten handgreiflich ausschreiben oder berauben wollen, pflegen sie rechte Sonderlinge zu werden, und ihre Zuflucht zu lauter eigensinnigem Verfahren zu nehmen; suchen also den Abgang ihrer eignen Fruchtbarkeit mit lauter Seltsamkeiten zu ersetzen. So schwer solches nun den Verfassern werden mag, weil es lauter Gewalt und Zwang braucht, so schwer gehet es auch denen Zuhörern ein: etliche wenige Stutzer ausgenommen, die sich stellen, als ob sie was rechtes davon verstünden.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 7.)

Intelligenzblatt
zur neuen Zeitschrift für Musik.

October. **№ 7.** 1843.

Neue Musikalien
im Verlag von
C. F. Peters, *Bureau de Musique*,
in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte. Oeuvres compl. Liv. 9. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'un préface par Mr. le Docteur et Professeur Griepenkerl	4.	—
Becker, J., Die Jägerin. Lied aus dem Drama: „Der Tannhauser" von A. Schnetzler, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte u. Violoncelle od. Horn. Op. 27.	—	20.
———, Fünf dreistimmige Lieder für Mezzo-Sopran od. Alt, Tenor u. Bass, mit oder ohne Begleitung d. Pianoforte. Op. 30. Heft 1. 2. à 18 Ngr.	1.	6.
Jansa, L., Six Duos p. 2 Violons. Op. 64. No. 1. 2. 3. à 20 Ngr. .	2.	—
Kalliwoda, J. W., Ouverture solennelle (9me) à gr. Orch. (C.) Op. 126.	2.	15.
———, La même, arr. p. Piano à 4 mains.	—	25.
———, Op. 127. No. 1. Gr. Polka } p. le Piano. „ 2. Ländler } à 10 Ngr.	—	20.
———, Variations concertantes, p. Piano, Violon, Alto u. Violoncelle. Op. 129. .	1.	20.
Leonhard, J. E., Trois thèmes variés pour le Piano à 4 mains. Op. 7.		
No. 1. Chanson des Najades, tirée de l'Opéra: Oberon, de Weber .	1.	—
„ 2. Mazurka	1.	—
„ 3. Romance française: „Le tems que je regrette, c'est le tems qui n'est plus"	—	25.
Müller, R., Romance pour le Piano seul. Op. 20.	—	10.
———, Liebesklage für das Pianoforte. Op. 21.	—	10.
Spohr, L., Recitativ und Arie: „Der Hölle selbst will ich Segen entringen" — „Liebe ist die zarte Blüthe" — zur Oper: Faust, Clavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text. Für Bariton in F-Dur } Für Tenor in As-Dur } à 10 Ngr. .	—	20.
Tittel, M., Polonaise pour Violon et Piano. Op. 4.	—	20.
Wolf, L., Variations pour le Piano, sur un thème de l'Opéra: I Puritani, de Bellini. Op. 9.	—	15.
———, Impromptu en forme d'Etude, pour le Piano. Op. 17.	—	15.
———, Sonate pour Piano et Violon. Op. 19.	1.	18.

Für Orgel-, Clavier- u. Gesangunterricht.

Wedemanns Orgelmagazin, enthaltend die gangbarsten und beliebtesten Choralmelodien mit mehrfach veränderter harmonischer Begleitung, vielen Zwischenspielen und leicht ausführbaren Modulationen, Vor- und Nachspielen und allen Orgelsätzen, welche bei Intonationen, bei der Abendmahlsfeier u. s. w. vorkommen. Im Verein mit Töpfer, Hentschel u. A. 5 Lieferungen. Geheftet. 2½ Rthl.

Mit der so eben erschienenen fünften Lieferung ist dieses treffliche und höchst brauchbare Orgelwerk beendigt, dessen hoher Werth durch einen außerordentlichen Absatz und durch die rühmlichsten Recensionen verbürgt wird. Siehe Schweigers Magazin XVII. 1, — Leipziger musical. Zeitg. 1842, Nr. 43, — pädagog. Littztg. 1842, Nr. 18. Außerdem wurde es in der Weim. Zeitg. von dem Großherzogl. Ober-Consistorio allen Organisten, Cantoren ꝛc. des Landes amtlich besonders angelegentlich empfohlen.

Dessen praktische Uebungen für den progressiven Klavierunterricht nach pädagogisch-bewährten Grundsätzen mit Berücksichtigung der Fassungskraft auch weniger fähiger Schüler. 4 Hefte. Jedes ½ Rthl.

Dessen instructive vierhändige Klavierlectionen. 4 Hefte. Jedes ½ Rthl.

Wedemanns und Greßlers Erholungsstunden am Klavier. Leichte, gefällige Handstücke, als Rondo's, Variationen ꝛc. Ein Anhang zu Wedemanns und Greßlers Elementarheften und zu jeder andern Klavierschule. 2 Lieferungen. Jede ½ Rthl.

Der außerordentliche Beifall, dessen sich diese sämmtlichen Wedemannschen Productionen und Sammlungen erfreuten, ist bekannt und sowohl durch einen oft ganz erstaunlichen Absatz, durch oft wiederholte neue Auflagen (die Gesänge der Unschuld erlebten deren sieben), ganz besonders aber durch die einstimmigen großen Belobungen in fast allen pädagogisch-musikalischen kritischen Blättern bestätigt.

Dessen 166 Gesänge der Unschuld, Tugend u. Freude mit Begleitung des Klaviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. 3 Hefte. Jedes ½ Rthl.

Dessen 100 deutsche Volkslieder mit Klavier. 3 Hefte. Jedes ⅓ Rthl.

Dessen Polyhymnia. Ein Quartett-Magazin ernsten u. launigen Inhalts für den Männergesang. Im Verein mit Häser, Rötsch und andern weimar. Componisten. 3 Lieferungen. Jede ¼ Rthl.

J. G. Kaye, kleine Klavierschule. Vierte stark vermehrte Aufl. 1s Heft (Theorie) ½ Rthl. 2s Heft (Uebungsstücke) ½ Rthl. Schön geheftet.

Diese Schule wurde in der Literaturzeitg. für Volksschullehrer und dem Aachener Elementarlehrer-Wochenblatt als ganz vorzüglich empfohlen und erfreuete sich des Absatzes von 4 starken Auflagen.

C. F. G. Thon über Klaviersaiteninstrumente, namentlich Fortepiano's u. Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung u. Stimmung. Dritte vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. ¾ Thlr.

Schon in erster Auflage als trefflich empfohlen in der Halleschen Litztg. 1837, Nr. 110.

J. F. Göß, 10 Vorspiele für die Orgel zu verschiedenen Choralmelodien. ½ Rthl.

A. W. Greße, 2 Choralvorspiele und 3 Fugen für die Orgel. ⅛ Rthl.

J. N. Hummel gab ihnen das Zeugniß trefflichster Ausarbeitung und größter Zweckmäßigkeit.

H. L. Rohrmann, 56 größtentheils sehr **leichte Vorspiele für die Orgel,** nebst 6 Nachspielen und Privatübungen für den Generalbaß. Dritte Auflage. ⅙ Rthl.

Schon durch den Absatz dreier Auflagen hinlänglich empfohlen.

(In allen Buchhandlungen zu haben.)

Im Verlag von ***Carl Paez*** in Berlin ist so eben erschienen:

Damcke, B., Trois Fantaisies pour Piano sur des mélodies des Schubert. Op. 14. No. 1. Ständchen, No. 2. Lob der Thränen, No. 3. Ave Maria. — à 15 Sgr.

Stern, Jul., Der Spaziergang im Bienengesumme, Duettino für Sopran und Tenor mit Piano. Op. 18. — 20 Sgr.

Moeser, Aug., Erlkönig von Schubert, Transcription pour Violon seul. — 10 Sgr.

Bei ***Robert Binder*** in Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Naturgeschichte

des Musikanten

von

Hilarius Paukenschläger.

Mit 30 Illustrationen.

Preis 20 Ngr.

Inhalt: Einleitung. Ursprung der Musik. — Macht der Musik. — Die Musik zu verschiedenen Zeiten. — Musikorgane des Gehörs. — Vom Gesange im Allgemeinen. — Sänger und Sängerinnen. — Gesellschaftssänger. — Instrumentalisten. — Instrumentaldilettanten. — Von den Komponisten. — Von einigen neuerfundenen Arten Musik. — Eingebildete Musikliebhaber, anmaßliche Kenner und Dilettanten. — Konzertgeber. — Herumziehende Musikanten.

Musik-Anzeige.

Abschriften der Orchester-Partitur zu „**Weihnachtnähe**" von **Würkert** und **A. E. Hering** sind unter angemessenen Bedingungen durch Unterzeichneten zu beziehen.

Buchhändler ***R. Friese*** in Leipzig.

Ich habe **zwei italienische Violinen** zum Verkauf erhalten; beide sind ganz neu und von gutem Ton, der Preis sehr billig.

Karl Jerwitz, Balletmeister in Leipzig, Hainstraße.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 36. Den 2. November 1843.

Bericht über Berlioz' musik. Reise (Fortsetzg). — 4tes Abonnementconcert. — Maschinenpauken. — Aus Mattheson's „Kern mel. Wiss." — Feuilleton. —

Welches Leben ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten, als das eines Künstlers! Frei wie ein Gott sollte er dastehen, im Gefühle seiner Kraft. Sein dünkt ihm die Welt, so lange er sie nicht wirklich betritt. Hin und verschwunden sind alle diese Träume, befindet er sich im schalen Wirkungskreise der Alltagsmenschen.

C. M. v. Weber.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Leipzig. — Dresden.]

„In dem Augenblicke, als Mendelssohn-Bartholdy voll Freuden, es geschaffen zu haben, das Pult verließ, trat ich vor, entzückt, es gehört zu haben. Der Augenblick konnte nicht besser gewählt werden für eine solche Begegnung, und doch drängte sich uns, nach dem Austausche der ersten Worte, beiden gleichzeitig derselbe trübe Gedanke auf: „Wie? Es sind zwölf ganzer Jahre, seitdem wir auf Roms Ebenen mit einander träumten!" „Ja, und in den Bädern Caracalla's!" (wo Mendelssohn-Bartholdy sich durch einen Sturz von einer Treppe leicht beschädigt hatte, während beide sich über die Vergeltung nach dem Tode, die Vorsehung und dergleichen theosophische Gegenstände unterhalten hatten, bei denen Berlioz seiner frivolen Laune den Zügel hatte schließen lassen.)

„O immer noch so spottsüchtig; immer noch so bereit, mich auszulachen!" „Nein, nein; ich scherze kaum mehr. Ich wollte nur Ihr Gedächtniß auf die Probe stellen und sehen, ob Sie mir meine Gottlosigkeit verziehen. Ich scherze so wenig, daß ich gleich bei unserm ersten Zusammentreffen Sie sehr ernsthaft um ein Geschenk bitten will, worauf ich den größten Werth lege." „Was ist es denn?" „Geben Sie mir den Stab, mit dem Sie eben die Probe Ihres neuen Werkes dirigirt." „O sehr gern, unter der Bedingung, daß Sie mir den Ihrigen schicken." „Da werde ich Kupfer für Gold geben; doch einerlei, ich willige ein."

„Mendelssohn hat sich einige Tage darauf, als mein Concert organisirt werden sollte, in der That wie ein Bruder gegen mich benommen. Der erste Künstler, den er mir als seinen fidus Achates vorstellte, war der Concertmeister David, ein vorzüglicher Musiker, verdienstvoller Componist und ausgezeichneter Violinspieler."

Das nach Berlioz' Urtheile nicht zahlreicher als zu Frankfurt und Stuttgart besetzte Orchester bot ihm indeß 24 Geigen, doch konnte das englische Horn und die Ophicleide nicht benutzt werden, weil er beide Instrumente für nicht ausreichend zu diesem Zwecke fand Die Harfenparthie führte Mendelssohn-Bartholdy auf dem Pianoforte aus.

„Die Aufstellung des Orchesters in dem schönen Saale ist so vortrefflich, jeder Mitwirkende steht mit dem Dirigenten so bequem in Verbindung, und die Musiker, übrigens vollkommene Künstler, sind durch Mendelssohn und David das Einüben mit einer solchen Aufmerksamkeit zu betreiben gewohnt, daß zwei Proben hinreichend waren, ein langes Programm aufzustellen, in dem unter andern schwierigen Compositionen die Ouverture zu König Lear, die Ouverture zu Francs-Juges und die Symphonie fantastique figurirten. David hatte außerdem eingewilligt, das Geigensolo (Rèverie et Caprice) zu spielen, was ich vor zwei Jahren für Artot schrieb und dessen Orchestrirung ziemlich verwickelt ist. Er führte es prachtvoll aus unter großem Beifall der Zuhörer."

„Was das Orchester betrifft: von ihm zu sagen, daß es schon nach zwei Proben bei der Ausführung der Musikstücke, die ich eben angeführt, untadelhaft war, heißt ihm ein ungeheures Lob spenden. Alle Musiker

in Paris und noch viele andere werden, glaube ich, diese Meinung theilen."

Während ein Concert zum Besten der Armen in Leipzig vorbereitet wurde, reiste Berlioz, der seine Theilnahme an demselben zugesagt, nach Dresden, um dort seine Concerte zu geben, über welche sein nächster Brief berichtet. Die schöne Masse von Vocalstimmen, die er mit Recht rühmt, wollte er nicht unbenutzt lassen und bot deshalb der Concertdirection das Finale mit 3 Chören aus Romeo und Juliette an. Doch nachdem Mendelssohn-Bartholdy die Sänger einstudirt, nachdem bereits zwei Proben gehalten waren, welche auf die trefflichste Ausführung dieses Finale schließen ließen, mußte es wegen eines Sängers vom Theater, welchem die Baßparthie des Laurence anvertraut war und die er zu schwer und unbequem fand, bei Seite gelegt werden. Statt dessen wurde in der Eile die Ouverture zu König Lear und das Offertorium aus seinem Requiem, ein Stück, welches ihm ungetheilten und den lebhaftesten Beifall erwarb, am Concerttage probirt und Abends trefflich ausgeführt.

Noch theilen wir den Schluß dieses Briefes mit, bemerkend, daß, obwohl diese Fragen St. Heller's nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt waren, Berlioz sie gleichwohl mit seinen lakonischen Antworten dieser Preis giebt. Jedenfalls charakterisiren sie Berlioz und lassen auf sein musikalisches Glaubensbekenntniß schließen.

„Sie fragen, lieber Heller, ob die große Clavierspielerin Mad. Clara Schumann in Deutschland irgend eine Nebenbuhlerin hat, die man ihr würdig genug gegenüberstellen könne? — Ich glaube nicht.

Sie bitten mich, Ihnen zu sagen, ob der musikalische Sinn der grosses têtes Leipzigs gut ist, oder sich wenigstens dem zuneigt, was Sie und ich schön nennen? — Ich will nicht.

Ob es wahr ist, daß Alles, was die hohe und ernste Kunst zu lieben behauptet, das Glaubensbekenntniß habe: Es giebt keinen andern Gott als Bach und Mendelssohn ist sein Prophet? — Ich darf nicht.

Ob das Theater gut zusammengesetzt ist und ob das Publicum sehr Unrecht hat, sich an den kleinen Opern von Lortzing, die man dort oft giebt, zu erfreuen? — Ich kann nicht.

Ob ich einige von den alten fünfstimmigen Messen mit fortlaufendem Baß (?), an denen man in Leipzig so großen Gefallen findet, gelesen oder gehört habe? — Ich weiß nicht. Adieu, fahren Sie fort, schöne Phantasieen zu schreiben, wie ihre beiden neuesten, und Gott behüte Sie vor vierstimmigen Fugen mit Choral!

H. Berlioz."

Der fünfte Brief, an Ernst gerichtet, betrifft Dresden, wo Berlioz für zwei Concerte engagirt war und er seit seiner Ankunft in Deutschland nicht so viele musikalische Reichthümer beisammen gesehen hatte. Unterstützt durch Lipinski, diesen ausgezeichneten Künstler, von dem er mit der größten Verehrung spricht, erreichte er eine glänzende Ausführung seiner Compositionen. Sein erstes Concert enthielt die Ouverture zu König Lear, die Symphonie fantastique, das Offertorium, das Sanctus und Quaerens me seines Requiem, die beiden letzten Sätze seiner für zwei Orchester mit Chor geschriebenen Symphonie funèbre und einige Singstücke.

„Die Ausführung — sagt Berlioz — war ausgezeichnet. Blos die Chöre hatten mich bei der Generalprobe in Besorgniß gesetzt, allein zwei Lectionen, die ihnen vor dem Concerte noch ertheilt wurden, ließen auch sie die Sicherheit, welche ihnen fehlte, erlangen, und die Bruchstücke des Requiem wurden so gut wiedergegeben, wie alles Uebrige. Die Symphonie funèbre machte denselben Eindruck wie in Paris. Am folgenden Morgen kamen die Militairmusiker, von denen sie ausgeführt worden, ganz vergnügt und brachten mir ein Ständchen. In diesem Concerte sah ich zum ersten Male die Vorliebe des deutschen Publicums für mein Requiem zum Vorschein kommen, und doch hatten wir nicht gewagt (da der Chor nicht zahlreich genug war) uns an die Hauptsätze, wie Dies irae, das Lacrimosa u. s. w. zu machen. Ich empfand, das gestehe ich, die äußerste Befriedigung darüber. Die Symphonie fantastique gefiel einem Theile meiner Richter weit weniger. Der elegante Theil der Zuhörer, der König von Sachsen und der Hof an der Spitze, war, wie man mir gesagt, sehr wenig erbaut von der Heftigkeit dieser Passions, von der Traurigkeit dieser Rêves und von all' den monströsen Hallucinationen des Finale. Nur der Bal und die Scène aux champs fanden, glaube ich, Gnade vor ihren Augen. Das eigentlich sogenannte Publicum ließ sich vom musikalischen Strome fortreißen und beklatschte den Marche au supplice und den Sabbat lebhafter als die übrigen Stücke. Es war indeß leicht zu bemerken, daß im Ganzen diese in Stuttgart so wohl aufgenommene, in Weimar so vollkommen verstandene, in Leipzig so viel besprochene Composition nicht recht zu den musikalischen und poetischen Sitten der Bewohner von Dresden paßte, und daß sie dieselben durch ihre Unähnlichkeit mit den ihnen bekannten Symphonieen in Verwirrung brachte, daß man eher überrascht als erfreut, eher betrübt als gerührt davon war."

(Fortsetzung folgt.)

Viertes Abonnementconcert,

d. 26sten October.

Ouverture von Macfarren (neu, Mscpt.). — Scene und Arie aus Fidelio von Beethoven, ges. von Frl. Hagedorn, Herzogl. Anhalt-Dessauische Hofsängerin. — Concert für Pianof. mit Orchesterbegl. (neu, Mscpt.), comp. und vorgetr. von Hrn MD. Frd. Hiller. — Duett aus Belisario von Donizetti, ges. von Frl. Hagedorn und Hrn. Bruno Neumann. — Rêverie, Etudes, la danse des fantômes für Pianof.-Solo, comp. und vorgetr. von Hrn. Frd. Hiller. — Erstes Finale aus Euryanthe von C. M. v. Weber. — Symphonie von N. W. Gade (unter Direction des Componisten). —

Der Componist der einleitenden Ouverture, Macfarren, begegnete uns heute zum ersten Male, doch genügte diese erste Begrüßung, um eine nähere Bekanntschaft mit ihm wünschen zu lassen. Mit einer schmetternden Fanfare beginnend, äußert sich in seinem Werke ein jugendliches, feuriges Temperament, eine anregende, wohlthuende Frische, daß der Zuhörer dadurch sehr bald gewonnen ist; dabei ist etwas Kerniges, Sicheres und Originales darin, das erfreut. Ist, wie wir vermuthen, der Componist noch jung, so sind wir mit diesem Werke zugleich um die Hoffnung reicher, daß noch Tüchtigeres von ihm zu erwarten stehe.

Die schönen Stimmmittel des Frl. Hagedorn, so wie ihre solide Gesangbildung, verschafften sich auch heute ihre Geltung, besonders in dem Duett aus Belisar und dem Finale aus Euryanthe. Die Leonorenarie, in der eine edle, aufopfernde Liebe ihren erhabensten Ausdruck fand, verlangt freilich mehr als eine schöne Stimme, sie will auch den zauberhaften Duft eines poesiereichen Gemüths, und ein gefühltiefes Herz, das jeden Ton mit Wärme erfüllt. Und diese Eigenschaften ließ uns Frl. Hagedorn vermissen.

Hr. Bruno Neumann scheint noch Anfänger zu sein, wenigstens zeigt seine ganze Manier, so wie seine Tonbildung und Vocalisation, daß er noch sehr der guten Anleitung und sorgsamen Ausbildung bedarf. Seine Stimme ist übrigens bis auf die höheren Töne, welche stumpf und unschön klingen, wohltönend und umfangreich; auch ist sein Vortrag, wenn gleich ohne geläuterten Geschmack, doch ausdrucksvoll und lebendig. —

Wir haben Hrn. Ferd. Hiller durch die Composition seines Oratoriums „Die Zerstörung Jerusalems" in hohem Grade schätzen gelernt, und nehmen deshalb um so weniger Anstand unumwunden zu bekennen, daß sein neues Clavierconcert unsere Erwartungen nicht vollkommen erreicht hat. Das Ganze trägt, natürlich nach dem Maßstabe, den wir durch das erwähnte Werk daran zu legen berechtigt sind, allzusehr die Spuren einer flüchtigen Conception, und sind wir überzeugt, daß Hr. Hiller selbst mehr daran berichtigen wird, als es uns nach flüchtigem Eindrucke möglich wäre, weshalb wir uns auch aller weitern Erörterungen darüber bescheidentlichst enthalten. Die Piecen für Pianoforte-Solo haben uns in weit höherem Grade angesprochen; sie sind musikalisch eben so werthvoll als ansprechend. Als Spieler reiht sich Hr. Hiller jenen Virtuosen an, die, ohne der brillanten Bravour zu entbehren, es vorziehen, durch die Gediegenheit und den innern Werth ihrer Leistungen ein edleres Ziel zu erstreben und zu erreichen, als jene, die lediglich durch eitle Bravour das Publicum zu berauschen suchen. —

Der hellstrahlende Glanzpunct des heutigen Concertes war Gade's Symphonie. Wir haben nach der ersten Aufführung derselben im vorigen Winter auf den jungen Componisten, als auf eine bedeutende Erscheinung in der musikalischen Literatur hingewiesen, und können das damals Gesagte nur mit innigerer Ueberzeugung wiederholen. Da die Symphonie bereits im Druck erschienen ist, oder doch sehr bald erscheinen wird, so werden ihre glänzenden und von wahrhaftem Talent zeugenden Eigenschaften auch sicher alsdann eine ganz specielle Würdigung finden, und mag hier darum die Mittheilung genügen, daß die Symphonie bei der heutigen Aufführung wieder eine enthusiastische Aufnahme fand und das Publicum im wahren Sinne des Wortes electrisirte. Der junge Componist dirigirte selbst, und an der Sicherheit, mit der es geschah, konnte man deutlich abnehmen, wie innig er mit seinem Werke verwachsen und wie lebendig es aus seinem innersten Gemüthe entsprungen ist. —

Z.

Maschinen-Pauken für große Orchester.

Schon seit mehreren Jahren sind in Paris, London, Wien, Prag rc. Pauken in den Theater- und Concert-Orchestern eingeführt, deren jede mit einer Schraube gestimmt wird. Man fand die Erfindung recht gut, bemerkte aber doch sogleich, daß trotz allen gleichmäßigen Umspannens des Felles die Pauke in den verschiedenen Stimmungen bald an dieser, bald an jener Seite etwas zu hoch oder zu tief war, wozu theils die verschiedene Stärke und Beschaffenheit des Felles (die Bauchseite dünner und weicher, die Rückenseite stärker und härter), theils die verschiedenartige Temperatur in den Theatern und Concertsälen beiträgt. In Betreff der Reinheit der Stimmung mußte man daher bis jetzt der einfachen Pauke immer den Vorzug geben, da der Musikus das Instrument an den gewöhnlichen 7 bis 8 Schrauben ganz rein einstimmen konnte, vorausgesetzt, daß der Paukist musikalisch gebildet ist und während des Pausirens auch unter vollem Orchesterspiel aus einer mit der unmittelbar darauf folgenden oft ganz un-

verwandten Tonart, in welche er die Pauken an allen Schrauben zum nächsten Satz einzustimmen hat, rein zu stimmen versteht, was übrigens von jedem Paukisten verlangt werden kann und muß, sobald der Componist Zeit genug dazu läßt und nicht Unmögliches verlangt. Seit kurzer Zeit aber ist in Paris, München und an andern Orten eine möglichst vollkommene Mechanik an den Pauken angebracht. Da nämlich die oben erwähnte Maschinenpauke keine andere, als die schnelle und gleichmäßige Spannung des Felles bewirkte, aber dabei mit keiner Seitenschraube dem oben erwähnten Mangel wegen Unreinheit an den verschiedenen Seitenstellen abgeholfen werden konnte und mithin ein zweideutiger und unreiner Ton entstehen mußte, so ist das Uebel durch die neue Mechanik dadurch gehoben, daß sämmtliche Seitenschrauben auch dabei ihr altes Recht behaupten. Diese 8 Schrauben sind lang und gehen von oben hinunter in eine eiserne Scheibe, die vermittelst eines Hebels unter dem Fußgestelle gleichmäßig auf- und abgedrückt wird; den Hebel selbst aber setzt eine Hauptschraube in Bewegung, welche man oben mit der Hand bequem dirigiren kann. Zum außerordentlichen Ton dieser Instrumente trägt hauptsächlich bei, daß der Kessel sehr dünn gearbeitet werden kann, weil er gar keine Umspannungslast zu tragen hat, da die Schraubenmuttern nicht wie bisher an der Pauke selbst befestigt sind, sondern die Schrauben in der Scheibe stecken und also die Pauke ganz frei auf dem Ringe des Gestelles hängt. Ehe nun die Musik beginnt, stimmt man alle 16 Schrauben rein ein in tief B und F, oder auch C und G, und dann bedient man sich bei allen vorkommenden Stimmungen der beiden Hauptschrauben. Findet man nun z. B. bei einer schnellen Stimmung von einem tiefen zu einem sehr hohen Tone, daß hier und da an dieser oder jener Schraube die Stimmung etwas differirt, so kann man mit dem gewöhnlichen Stimmeisen an den Seitenschrauben nachhelfen, was aber nur sehr selten nöthig ist, da man vorher richtig eingestimmt hat. — Wie höchst bequem für den Musikus, zweckmäßig für die Reinheit und unumgänglich nothwendig für die schnelle Umstimmung in den jetzigen Opern und andern Musikstücken diese Art Maschinen-Pauken sind, ist wohl leicht einzusehen. Sie kosten in Paris viel über 100 Thaler, in Köln 100 Thlr, und sind in Leipzig noch mehr vereinfacht, höchst solid gebaut und von außerordentlich schönem und starkem Tone beim Kupferschmid Hrn. Glanert für 90 Thlr. auf Bestellung zu bekommen.

Ernst Pfundt,
Paukist beim Theater- u. Concert-Orchester.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Edle Gedancken haben immer eine gewisse Einfalt, und nur ein einziges Augenmerck. Wer sich nun dergleichen ohne allem Zwang, nach den blossen Natur-Gesetzen vorstellet, der wird am besten fortkommen. Will man Muster und Vorbilder haben, so darff nur die alte Mahlerey, Bildhauer- und Müntz-Arbeit angesehen werden: welche starcke Züge, majestätische Gesichter, und nachdrückliche Stellungen trifft man da nicht an? wobey doch fast nicht der allergeringste, überflüßige Zierath vermacht ist, sondern vielmehr die höchste Einfalt und Blösse hervorragen. Aber diese Blösse ist nicht armselig, sondern edelmüthig und getrost; nicht eckelhafft, sondern entzückend, weil sie in ihrem wahren Lichte stehet. Eben also sollte es auch mit unsern Melodien beschaffen seyn.

Das schäumende, sprudelnde, brausende, tändelnde und üppige Wesen hat heutiges Tages in der musicalischen Setz-Kunst fast den grössesten Beyfall, und auch, in so weit, den meinigen, daß ich niemand leicht rathen wollte, wider den Strohm zu schwimmen. Wer nun diese Absicht, und sonst keine, heget, der muß bisweilen die Anmuth, und andere wesentlichere Eigenschafften des Gesanges, einiger maassen auf die Seite setzen. Ich kenne etliche, die ihren Mantel ziemlich nach dem Winde zu richten wissen; doch schwingen sie sich zuletzt immer wieder in den Sattel, und halten dem guten Geschmack Stand.

Feuilleton.

*** Hr. Staatscanzleirath Vesque v. Püttlingen aus Wien, unter dem Namen J. Hoven als Componist mehrerer Opern bekannt, befindet sich seit einigen Tagen in unserer Mitte. Seine neueste Oper „Käthchen von Heilbronn" wird bald in Wien zur Aufführung kommen. —

*** Am 6ten Oct. starb in Wien Joseph Elßler, der Vater der berühmten Tänzerin. Er war, wie die Wiener musik. Zeitung meldet, der Leibcopist Joseph Haydn's. —

*** Die „Medea" des Euripides mit Musik von W. Taubert wurde am 15ten, dem Geburtstage des Königs, mit vielem Beifall in Berlin gegeben. —

*** Naegeli soll in Zürich ein Denkmal erhalten. —

Geschäftsnotizen. September. 1. Berlin, v. S. – Wien, v. ***. — 4. Dresden, v. v. L. — Wien, v. v. B. Freundl. Gruß. — 5. Sondershausen v. v. S. — Schlebusch, v. v. Z. — 7. Dresden, v. S. — Paris, v. C. u. R. — Paris, v. H. — 10. Wien, v. v. V. — Emden, v. K. — 14. Prag, v. G. — Copenhagen, v. H. Gruß. — 15. Paris, v. G. — 17. Emden, v. K. — 18. Breslau, v. K. Fr. Gruß. — Hamburg, v. M. — 21. Dresden, v. W. — 25. Osnabrück, v. K. — 26. Weimar, v. M. Gruß. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu eine Extrabeilage von Joh. André in Offenbach.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 37. Den 6. November 1843.

Bericht über Berlioz' musik. Reise (Fortsezg). — Kirchenmusik. — Aus Mattheson's „Kern mel. Wiss." — Feuilleton. —

Der Gott des Schwerts, der Gott des Lichts
Rief durch Gesanges Macht
Den Weltenreigen aus dem Nichts
Der starren düstern Nacht.

E. M. Arndt.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Dresden. — Braunschweig.]

„Der Erfolg der zweiten Soirée übertraf noch den der ersten. Die melancholischen und religiösen Scenen in Harold schienen sogleich alle Sympathieen zu vereinigen, und dasselbe Glück hatten die Bruchstücke aus Romèo et Juliette (Adagio und Fète chez Capulet). Lipinski erwarb sich außerordentlichen Beifall durch die einige Tage vorher von David in Leipzig ausgeführte Geigenromanze und in dem Bratschensolo meiner zweiten Symphonie Harold. Am lebhaftesten wurden Publicum wie Musiker von der Cantate Cinq mai ergriffen, die Wächter und der Chor in einer deutschen Uebersetzung vom Hofrath Winkler sangen."

Ohne sich in ein Urtheil über die Oper Rienzi von R. Wagner einzulassen, deren glänzende Ausstattung er rühmt, und auf die: „der fliegende Holländer" näher einzugehen als nur ihr düsteres Colorit und einige stürmische Wirkungen, die der Stoff bedingt, zu loben, erklärt er sich mit dem königlichen Gedanken einverstanden, der einen jungen, mit schätzbaren Anlagen begabten Künstler, welcher außer seinem doppelten literarischen und musikalischen Talent auch noch das eines Orchesterchefs vereinigt, gewissermaßen gerettet hat, indem er ihm durch Ernennung zum zweiten Capellmeister einen vollständigen und wirksamen Schutz angedeihen ließ. Er rühmt Wächter, der die Rolle des verdammten Holländers giebt, und sagt von ihm. „Seine Baritonstimme ist eine der schönsten, die ich gehört habe, und er verwendet sie wie ein vollkommener Sänger. Sie hat einen solchen vibrirenden Klang, dessen Ausdrucksfähigkeit so groß ist, wenn anders der Künstler nur einiges Gefühl und Gemüth in seinen Gesang legt, und diese beiden Eigenschaften besitzt Wächter in einem sehr hohen Grade. Eben so rühmt er Tichatschek's reine, glänzende und rührende Stimme von seltener Kraft. „Sein Gesangstyl ist einfach und geschmackvoll; er ist ein vollkommener Musiker und Notenleser. Er übernahm sofort das Tenorsolo im Sanctus, ohne auch nur eine Ansicht zu verlangen, ohne Rückhalt, ohne Ziererei, ohne den Herrgott zu spielen. Wie vielen Andern in gleichem Falle hätte er bei Uebernahme des Sanctus nur für seinen eigenen Glanz irgend eine ihm bekannte Cavatine aufnöthigen können. Er that es nicht, willkommen: das nenn' ich ganz brav!"

Möchte Berlioz mit diesem Lobe und dem harten Tadel, den er andern Orts über gewisse minder bedeutende, aber um so pretenziösere Sänger ausspricht, allen denen eine heilsame Lehre gegeben haben, die ihre Stellung den Componisten gegenüber verkennen und sich Anmaßungen erlauben, mit denen sie nur sich selbst schaden.

Parish-Alvars, den er in Dresden zu hören Gelegenheit hatte, nennt er den Liszt der Harfe, von dessen anmuthigen und kräftigen Wirkungen, dessen originellen Zügen und wunderbaren Klängen, die er auf seinem Instrumente hervorzubringen weiß, man sich keine Vorstellung machen könne. Er erwähnt besonders des Professors Dotzauer, dieses ausgezeichneten Künstlers auf dem Violoncello, des Hornvirtuosen Hrn. Lewy und der

sehr guten Militairmusik, wie er denn überhaupt die Musiker Dresdens rühmt. Uebrigens tritt, je weiter man ihm in seinen Briefen folgt, mehr und mehr eine Keckheit im Urtheile hervor, zu welcher er bei der Eilfertigkeit, mit der er Deutschland durchreist, und noch dazu bei gänzlichem Mangel des Verständnisses deutscher Sprache gewiß nicht berechtigt ist, und die ihn dem gerechten Vorwurfe der Oberflächlichkeit und Parteilichkeit trotz seiner geistreichen glänzenden Schreibweise blos stellt. Wir werden später Gelegenheit haben, diese Behauptung bei seinem Urtheile über Mad. Schröder-Devrient zu rechtfertigen, während wir hier der oberflächlichen Erwähnung des Capellmeisters Reissiger und dem gar zu naiven Geständnisse, er habe in Paris eigentlich weiter nichts als den sogenannten Beruhigungswalzer von ihm kennen gelernt, nicht geradezu eine besondere Absicht unterlegen wollen, die blos ihm, nicht aber einem Componisten, dessen Name schon lange in dem Munde der Deutschen lebt, zum Nachtheil gereichen kann. Dagegen müssen wir seiner Verehrung für Weber die gerechte Anerkennung zollen, die sich hier in seinem Bedauern ausspricht, daß er zu spät erfahren, die Familie Weber's lebe in Dresden, und aus diesem Grunde ihr nicht seine achtungsvolle Bewunderung für den großen Componisten habe aussprechen können, der ihren Namen berühmt gemacht.

Was er über Hasse sagt, theilen wir zum Schlusse des Briefes mit, weil es von Interesse sein dürfte.

„Zu Dresden hat man mir einige Partituren des berühmten Hasse, des sogenannten Sachsen, gezeigt, von dem ehemals auch, und zwar lange Zeit, das Geschick dieser Capelle abhing. Ich gestehe, daß ich nichts besonders Merkwürdiges darin gefunden. Blos ein Te Deum, ausdrücklich für eine glorreiche Erinnerungsfeier des sächsischen Hofes componirt, erschien pomphaft und auffallend wie ein allgemeines Läuten mit den großen Glocken. Dieses Te Deum muß denjenigen, die sich in einem solchen Falle mit einem gewaltigen Klange begnügen, schön erscheinen; mir scheint diese Eigenschaft nicht hinreichend. Was ich vorzüglich kennen, aber durch eine gute Aufführung kennen lernen möchte, wären einige von den zahlreichen Opern, die Hasse für die italienischen, deutschen und englischen Theater schrieb und die ihm seinen ungeheuren Ruf erwarben. Weshalb versucht man in Dresden nicht, wenigstens eine davon wieder auf die Bühne zu bringen? Das würde ein interessantes Experiment, vielleicht eine Wiederauferstehung sein. Hasse's Leben muß sehr reich an Begebenheiten gewesen sein; vergebens suchte ich es kennen zu lernen. Ich fand nichts über ihn als gewöhnliche Biographieen, die mir berichteten, was ich schon wußte, aber keine Sylbe von dem sagten, was ich erfahren wollte. Er hat so viele Reisen gemacht, d. h. in Italien und England gelebt. In seinen Beziehungen zu dem Venetianer Marcello, in seinen Liebschaften mit der Faustina, die er heirathete und die in seinen Opern die Hauptrollen sang, in ihrem ehelichen Zwiste, einem Kriege zwischen Componisten und Sängerin, wo der Herr stets Sclave ward, die Vernunft stets Unrecht hatte, muß ein merkwürdiger Roman liegen. Vielleicht liegt auch nichts von alle dem darin: wer kann's wissen? Faustina lebte vielleicht wie eine sehr menschliche Göttin, wie eine bescheidene Sängerin, wie eine tugendsame Ehefrau, als gute Musikerin, ihrem Manne treu und ihren Rollen treu, ihren Rosenkranz betend und Strümpfe strickend, wenn sie sonst nichts zu thun hatte. Hasse componirte, Faustina sang; sie gewannen beide viel Geld, was sie nicht ausgaben. Das ist dagewesen, das kommt noch vor, und wenn Sie sich verheirathen, wünsche ich Ihnen ein Gleiches ꝛc. ꝛc. ꝛc."

Berlioz reiste hierauf auf Veranlassung Meyerbeer's nach Braunschweig, wozu er sich trotzdem, daß er dort Niemanden kannte und mit der Stimmung der Künstler und dem Geschmacke des Publicums ganz unbekannt war, entschloß, weil ihm Meyerbeer geschrieben, daß man sich vor Ablauf eines Monats in Berlin nicht mit seinen Concerten beschäftigen könne, und daß er in Braunschweig ein „Orchestre d'honneur" finden werde. Er bestimmte sich um so mehr für diese Reise, als er die Gebrüder Müller dort wußte, die er auf ihrer letzten Reise nach Paris gehört, und deren Ausführung Beethoven'scher Quartetten er als eines der außerordentlichsten Wunder der neuern Kunst betrachtet.

Sein sechster Brief, den er an H. Heine gerichtet, meldet nun ausführlich, was ihm in Braunschweig und Hamburg begegnet; und das außerordentliche Lob, das er spendet, steht wiederum in gleichem Verhältnisse zu der günstigen Aufnahme, die er dort fand. Wüßten wir nicht, daß die dortige Capelle in der That Ausgezeichnetes leistet, wir würden um so mehr an der strengen Wahrheit seiner Mittheilungen zweifeln, als Berlioz's Briefe nur zu sehr eine Parteilichkeit offenbaren, die ihn nur dann Lob zu spenden veranlaßt, wenn es ihm zuvor zu Theil geworden. Wir übergehen das Capitel von der Ophikleide, dem englischen Horn, der Ventiltrompete, der Harfe ꝛc., welches er auch hier wiederum ausführlich abhandelt, und theilen aus diesem Briefe nur das mit, was eben so interessant durch die dichterische Einkleidung, als ihn und seine künstlerische Richtung charakterisirend hervortritt.

Der Brief beginnt gleich mit einer glücklichen Nachahmung Heine'scher Ironie. Er sagt: Glück jeder Art ist mir in der vortrefflichen Stadt Braunschweig begeg-

net; auch hatte ich anfangs die Idee, diese Erzählung einem meiner vertrauten Feinde aufzutischen; es würde ihm Freude gemacht haben! . . . während Ihnen, lieber Heine, die Schilderung dieses harmonischen Festes vielleicht weh thun wird. Die Unmoralisten behaupten: Jedes Glück, was uns begegne, habe etwas Unangenehmes für unsere besten Freunde; allein ich glaube nicht daran! Das ist eine schändliche Veeleumdung, und ich kann beschwören: daß einigen meiner Freunde eben so unerwartete wie glänzende Glücksgüter zu Theil wurden, hat mir nicht das Geringste gethan! Doch genug! Wir wollen das dornige Gebiet der Ironie nicht betreten, wo im Schatten von Riesennesseln Wermuth und Stechapfel blühen, wo Vipern und Kröten zischen und quaken, wo das Wasser in den Seen fiedet, wo die Erde zittert, wo die Abendluft brennt, wo das Abendroth stille Blitze schleudert. Denn wozu soll man sich in die Lippen beißen, unter schlecht geschlossenen Wimpern neidgelbe Augen verstecken, im Stillen mit den Zähnen knirschen, den Angeredeten einen mit heimtückischen Dolchen gewappneten oder mit klebendem Ueberzuge bedeckten Stuhl hinstellen, wenn, weit entfernt von Bitterkeit im Herzen, lachende Erinnerungen das Bewußtsein erfüllen, wenn man sein Herz von Dankbarkeit und naiver Freude schwellen fühlt, wenn man sich hundert Ruhmgöttinnen mit unendlichen Trompeten wünschen möchte, um Allem, was uns theuer ist, zuzurufen: Ich war einmal glücklich! Was mich bewog, so zu beginnen, war ein kleiner Anfall kindischer Eitelkeit; ohne es zu bemerken, suchte ich Sie nachzuahmen, Sie, den unnachahmlichen Ironiker. Das soll mir nicht wieder begegnen. Ich habe bei unsern Gesprächen zu oft bedauert, Sie nicht zum ernsten Styl nöthigen, noch die krampfhafte Bewegung Ihrer Krallen selbst in denjenigen Augenblicken verhindern zu können, wo Sie am besten Sammetpfötchen zu machen glaubten, Sie Tigerkatze, die Sie sind: leo quaerens, quem devoret. Und doch, welche Empfänglichkeit, welche Phantasie ohne Galle enthalten Ihre Werke! Wie singen Sie, wenn Sie Lust haben, im Mollton! Wie stürzt und ergießt sich Ihre Begeisterung in vollen Strömen, wenn unversehens die Bewunderung Sie ergreift und Sie sich vergessen! Welche unendliche Zärtlichkeit athmet eine geheime Falte Ihres Herzens für das Land, was Sie so oft verspottet, für diesen an Dichtern so fruchtbaren Boden, für das Vaterland der Grüblergenies: für jenes Deutschland, das Sie Ihre alte Großmutter nennen, und das Sie dennoch so lieb hat!

(Fortsetzung folgt.)

Kirchenmusik.

A. E. Grell, Drei kurze und leichte vierstimmige Motetten mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. — Op. 13. — Berlin, Trautwein. — Part. u. Stimmen $\frac{2}{3}$ Thlr. —,

— —, Zwei Motetten für 8 Singstimmen. — Op. 22. — Ebendas. — Nr. 1. $\frac{5}{12}$ Thlr. — Nr. 2. $\frac{1}{2}$ Thlr. —,

— —, Der Herr ist mein Hirte, für 5 Solostimmen und 4stimm. Chor mit Begleitung der Orgel. — Op. 19. — Ebendas. — Part. $\frac{2}{3}$ Thlr. Stimmen à $\frac{1}{12}$ Thlr. –
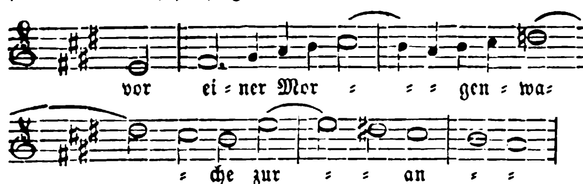
Jede der drei zuerst genannten Motetten besteht aus einem Satze von mäßiger Länge. Die Stimmen sind rein und fließend, doch ohne alle imitatorische Verflechtung geführt. Die Orgelbegleitung ist mehr unterstützend als von selbstständiger Geltung, und könnte bei den beiden ersten Motetten auch wegbleiben, nur bei der dritten würden dadurch einige fühlbare Lücken entstehen. Die Arbeit ist einfach, mit leichter, sicherer Hand ausgeführt. Für kleinere Stadt- und Landkirchen sind die Motetten sehr brauchbar. Die zwei 8stimmigen Motetten sind durchaus in dem ernsten, strengen Style der älteren Meister geschrieben. Die 8 Stimmen gruppiren sich bald in zwei Chöre, bald fließen sie in allgemeiner Verflechtung, einander folgend und durchkreuzend, in rhythmischer Selbstständigkeit jede, doch ohne eigentliche thematische oder canonische Behandlung. Die Motetten sind mit gleich viel Fleiß wie Gewandtheit und Beherrschung dieser Stylgattung ausgeführt.

In ähnlicher strenger Weise ist der erste Satz des zuletzt genannten Psalms, während dessen beide andern Sätze, ein ziemlich breit geführtes Quintett und ein Chor mit eingewebtem Sologesang in freierer Weise gehalten sind. Der Psalm ist auch für Kirchen zu empfehlen, denen ein Orchester zu Gebote steht. Ohne den Gebrauch des letztern in der Kirche überhaupt anfeinden zu wollen, kann ich doch nicht umhin, das gänzliche Verdrängen der Orgel aus der Kirchenmusik für letztere als einen Verlust zu beklagen, der keineswegs genügend ersetzt ist, und es für wünschenswerth zu halten, daß namentlich unsre bedeutendsten Kirchencomponisten durch würdige Anwendung der Orgel dieser zu der ihr gebührenden Ehre, und der kirchlichen Musik zu einem der würdigsten und erhabensten Ausdrucksmittel verhelfen möchten. —

C. W. Heydenreich, Der 130ste Psalm, im

Style früherer Zeit für Gesangstimmen componirt. Partitur. — München, J. Aibl. —

Es ist schon früher in d. Bl. von des Componisten Kenntniß und Gewandtheit in diesem „Style früherer Zeit" gesprochen worden. Auch das vorliegende Werk giebt ein ehrendes Zeugniß davon. Daß ein Aneignen jener Stylgattung durch fleißiges Studium einem Componisten, und das fleißige Vorführen von Werken derselben der allgemeinen Geschmacksrichtung nur förderlich sein kann, ist unzweifelhaft; vorausgesetzt, daß sie nicht als das allein Wahre geltend werden will. Daß aber die treue Nachahmung aller unwesentlichen Einzelheiten, ja manches an sich Unvollkommnen, Unbehülflichen ein Mißverständniß sei, ist nicht minder zweifellos. Ich meine, daß man namentlich im Rhythmischen unserm an geordnetere Verhältnisse gewöhnten Ohre unbeschadet des Geistes und Wesens der Gattung durch eine minder spröde Gewissenhaftigkeit zu Hülfe kommen könnte, und daß man vor Allem von jener steifen, oft so widerhaarigen Behandlung der Worte abkommen sollte. Man sehe folgende Stelle:



Daß sie von echtester Factur sei, ist gewiß, daß sie nicht schön ist, noch gewisser. Uebrigens muß dem Componisten das Zeugniß werden, daß der Psalm keineswegs blos eine mechanische, geist= und gehaltlose Nachahmung sei, daß er sich auf diesem Boden mit Gewandtheit und mit einer Freiheit sich bewege, die durch ein zu ängstliches Nachpunctiren unwesentlicher Nebendinge gefährdet zu sehen man bedauern müßte. — Am Schlusse finden wir noch die Bemerkung, daß der deutsche Nationalverein f. M. vor drei Jahren dem Verf. den Wunsch zu erkennen gegeben habe, die ihm gemäß vorausgängiger Preisausschreibung eingesendete Composition des 130sten Psalms gleichzeitig mit dem gekrönten Werke zu veröffentlichen. Der Druck des sogleich eingeschickten Manuscripts sei bis jetzt nicht erfolgt, und der Verf. findet dafür, daß er ihn selbst unternimmt, in der ihm kundgegebenen Absicht des Vereines seine natürliche Rechtfertigung. —

H. G.

(Schluß folgt.)

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Der erste Unterschied zwischen einer Vocal= und Instrumental=Melodie bestehet darin, daß jene, so zu reden, die Mutter, diese aber die Tochter ist.

Weil unstreitig das rechte Ziel aller Melodien nichts anders ist, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Affecten rege werden; so kan mir ja keiner dieses Ziel treffen, der keine Absicht darauf hat, selber nicht beweget wird, ja kaum an irgend eine Leidenschafft gedenckt; wenn es nicht, zum Unglück, etwa eine solche ist, die er im Beutel hat. Wird er aber gerührt, und will auch andre rühren, so muß er alle Neigungen des Hertzens, durch blosse Klänge, und deren Zusammenfügung, ohne Worten, dergestalt auszudrucken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirckliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meynung und den Nachdruck, mit allen Ein= und Abschnitten, völlig begreiffen und verstehen könne. So ists eine Lust! Und dazu gehört wahrlich mehr Kunst und starcke Einbildungs=Krafft, wenns einer ohne Worte, als mit denselben zu Wege bringen soll.

Feuilleton.

*** Die philharmonischen Concerte in Hamburg werden, wie man uns schreibt, in diesem Winter leider nicht zu Stande kommen. — Wie man uns gleichzeitig meldet, stehen auch die unter O. Nicolai's so glänzend begonnenen philharmonischen Concerte in Wien für diesen Winter in zweifelhafter Aussicht. — Dagegen werden die Symphonieen=Soireen der Berliner Capelle auch in diesem Winter unter Mendelssohn's Leitung stattfinden. —

*** Die Verhandlungen wegen des Kaufes des Beethoven'schen Nachlasses, der sich in MD. Schindler's Händen befindet, sind zu keinem Resultate gelangt. Man sagt, Hr. Schindler wolle ihn S. Maj. dem König von Preußen zum Geschenk anbieten. —

*** Liszt wird Anfang Decembers in Weimar erwartet. In München gab er vier Concerte, darunter zwei zu wohlthätigen Zwecken unter allgemeinem Enthusiasmus des Publicums. —

*** Den 15ten Oct. wurde im Haag eine große Messe von J. J. H. Verhulst, deren Anfänge wir schon in Leipzig gehört, zum erstenmal öffentlich aufgeführt. Chor und Orchester bestanden aus 150 Mitwirkenden. —

*** Von der bei Trautwein in Berlin gedruckten Gesammtausgabe der Violinquartette von Haydn sind bis jetzt 46 Hefte erschienen. —

*** H. Berlioz und Reissiger sind zu Ehrenmitgliedern d. Akademie d. heil. Cäcilia in Rom ernannt worden. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch=, Musik= und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 38. Den 9. November 1843.

Bericht üb. Berlioz' mus. Reise (Fortsetzg). — Pariser Musikzustände. — Concert d. Orchester-Pensionsfonds. — Aus Mattheson's „Kern mel. Wiss"

Aus nachtumfloßner Quelle fließt
Der Strom des Heiligen, des Bösen;
Ein Räthsel aus Graus und Klagen
Giebt jeder Dichter aufzulösen.

E. Frhr. v. Feuchtersleben.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Braunschweig.]

So schreibt Berlioz an Heine; in der That eine eigenthümliche, aber geistvolle Huldigung, die er in dem Dichter dem deutschen Volke bringt, das er in einigen seiner Züge wohl verstanden zu haben scheint. So sagt er von dem Concertmeister Carl Müller: „Er empfing mich mit der ernsten und ruhigen Haltung, die mich in Deutschland zuweilen erschreckte, da ich ein Anzeichen von Gleichgiltigkeit und Kälte darin zu finden vermeinte. Ihr ist indessen nicht so sehr zu mißtrauen wie unsern französischen Demonstrationen, so reich an Lächeln und schönen Worten beim Empfang eines Fremden, an den wir fünf Minuten nachher nicht mehr denken. Im Gegentheil: nachdem der Concertmeister mich gefragt hatte, auf welche Weise ich mein Orchester zusammensetzen wolle, ging er sogleich hin, sich mit seinem Bruder, dem Capellmeister Georg Müller (die Familie zählt sieben Mitglieder, Brüder, Söhne und Neffen als Mitglieder der braunschweiger Capelle) zu verständigen, um auf Mittel zu denken, die Masse von Saiteninstrumenten zusammen zu bringen, die ich für nöthig gehalten hatte. Schon am folgenden Tage hatten sie mir ein schönes Orchester gebildet, etwas zahlreicher als das Orchester der Opern in Paris, und aus Musikern zusammengesetzt, die nicht blos sehr geschickt, sondern auch von einem unvergleichlichen Eifer beseelt waren. Nach der ersten Probe konnten sie sich einen Begriff von den Hauptschwierigkeiten meiner Symphonie machen. Es wurde die Loosung für die folgenden Proben ertheilt. Man vereinbarte sich, mich über die Stunde, wo sie beginnen sollten, zu täuschen, und jeden Morgen (ich erfuhr es erst nachher) versammelte sich das Orchester eine Stunde vor meiner Ankunft, um die gefährlichsten Stellen und Rhythmen einzuüben. Auch kam ich nicht aus dem Erstaunen heraus beim Anblick der schnellen Umwandlungen, welche die Ausführung täglich erlitt, und des ungestümen Vertrauens, mit dem die ganze Masse Schwierigkeiten angriff, an die mein Orchester im Conservatorium, diese junge Garde der großen Armee, lange Zeit nur mit einer gewissen Vorsicht ging. Ein einziges Stück beunruhigte Karl Müller sehr: das Scherzo aus Roméo et Juliette (La Reine Mab). Dem Andringen des Hrn. Zinkeisen, der dieses Scherzo in Paris gehört hatte, nachgebend, hatte ich es zum ersten Male seit meiner Ankunft in Deutschland in das Concertprogramm zu setzen gewagt.

„Wir werden uns so lange Mühe geben, sagte er zu mir, bis wir damit fertig werden!" Auch schlug er in der That die Stärke des Orchesters nicht zu hoch an, und die Feenkönigin auf ihrem mikroskopischen Wagen, von dem summenden Insect der Sommernächte gezogen und im dreifachen Galopp ihrer Atomenpferde dahinfliegend, konnte dem braunschweiger Publicum ihre muntere Schalkhaftigkeit und die tausenderlei Launen ihrer Bewegungen zeigen. Sie begreifen aber unsere Unruhe in Bezug auf sie, Sie, der Dichter der Feen und der Willis, Sie, der Halbbruder dieser anmuthigen und boshaften kleinen Geschöpfe. Sie wissen zu gut, aus welch feinen Fädchen die Gaze ihrer Schleier

gewoben ist, und wie heiter der Himmel sein muß, damit ihr bunter Schwarm frei im blassen Lichte des Nachtgestirns spielen könne. Nun, trotz unserer Besorgnisse identificirte das Orchester sich völlig mit Shakespeare's entzückender Phantasie und machte sich so klein, so behende, so fein und so sanft, daß die unmerkliche Königin nie, glaube ich, glücklicher in stillern Harmonieen gewandelt ist.

Im Finale des Harold dagegen, in jener rasenden Orgie, wo Berauschungen in Wein, in Blut, in Freude und in Wuth zusammenhallen, wo der Rhythmus bald zu taumeln, bald wüthend zu rennen scheint, wo Kupferkehlen gleichsam Flüche speien und flehenden Stimmen mit Gotteslästerungen antworten, wo man lacht, trinkt, schlägt, zerbricht, tödtet und schändet, kurz wo man sich „amusirt": in dieser Räuberscene war das Orchester zu einem wahren Pandämonium geworden; es lag etwas Uebernatürliches und Furchtbares in dem Wüthen seiner Kraft; Alles sang, sprang, brüllte mit teuflischer Ordnung und Uebereinstimmung: Geigen, Bässe, Posaunen, Pauken und Triangel, während das Bratschensolo, der träumerische Harold, erschrocken entfliehend, noch aus der Ferne einzelne zitternde Noten seines Abendliedes hören ließ. O, wie rollte mir das Herz, mit welchem wilden Schaudern dirigirte ich da dieses erstaunliche Orchester, wo ich feuriger als je alle meine jungen Pariser Löwen wiederzufinden glaubte!!! So etwas kennt ihr Dichter nicht; nie werdet ihr von solchen Orkanen des Lebens fortgerissen. Ich hätte die ganze Capelle auf einmal umarmen mögen, konnte aber nur ausrufen, freilich auf Französisch, aber der Accent mußte mich verständlich machen: „Erhaben! wundervoll! ich danke Ihnen, meine Herren, und ich bewundere Sie! Sie sind vollendete Räuber!"

Dieselben gewaltthätigen Eigenschaften zeigten sich bei Ausführung der Ouverture von Benvenuto, und doch wurden im entgegengesetzten Style der Eingang von Harold, der Pilgermarsch und die Serenade nie mit mehr erhabener Ruhe und religiöser Heiterkeit wiedergegeben. Das Stück aus Roméo (das Fest bei Capulet) gehört auch seinem Charakter nach einigermaßen zu dem wirbelnden Genre. Es wurde also ebenfalls, wie wir in Paris sagen, wahrhaft mit Sturm genommen.

Man mußte in den Pausen der Proben den glühenden Ausdruck all' dieser Gesichter sehen! ... Einer der Musiker, Schmidt (der erschütternde Contrebaß), hatte sich beim Beginne der Pizzicato-Stelle in der Orgie die Haut vom Zeigefinger der linken Hand abgerissen, allein ohne daran zu denken, einer solchen Kleinigkeit wegen aufzuhören, und ungeachtet des Blutverlustes, spielte er fort und begnügte sich damit, blos den Finger zu wechseln. Das nennt der Soldat durchs Feuer gehen."

Minder günstig war der Erfolg der Chor-Proben. Das für dreistimmigen Frauenchor geschriebene Sanctus, dessen Solo der ausgezeichnete Tenor Schmetzer ausführen wollte, war für die Chorstimmen zu schwer, weshalb es im Programm gestrichen werden mußte. Die Theilnahme des Publicums an den Proben, welche durch einige zwanzig dazu besonders eingeladene Personen das tête de colonne der Musikfreunde in Braunschweig bilden, vermittelt wurde, spannte die Neugierde und bereitete so den günstigsten Erfolg der Aufführung vor. Kein Wunder, wenn folgende drollige Fragen und Annoncen in Umlauf kamen: „Wie ging diesen Morgen die Probe? ... Ist er zufrieden? ... Er ist also ein Franzose? ... Aber die Franzosen componiren ja blos komische Opern? ... Die Choristen finden ihn sehr schlimm! ... Er hat gesagt, die Frauen sängen wie Tänzerinnen! ... Er wußte also, daß die Sopranstimmen im Chor aus dem Ballet genommen sind? ... Ist es wahr, daß er mitten in einem Stücke den Posaunen sein Compliment gemacht? ... Der Orchesterdiener versichert, in der gestrigen Probe habe er zwei Flaschen Wasser, eine Flasche Wein und drei Gläser Branntwein getrunken! ... Weshalb sagt er denn so oft zum Concertmeister: Cäsar! Cäsar!" (C'est ça! C'est ça! So recht! So recht!) ꝛc.

Man hatte bei der Aufführung das Directionspult bekränzt, in den ungeheuren Applaus des Publicums mischte sich der Tusch des Orchesters (eine ganz neue Erscheinung für Berlioz). Der Capellmeister legte am Ende vor den Augen des Publicums Blumenkronen auf seine Partitur nieder, das Publicum schrie von Neuem, das Orchester lärmte dazu, kurz: „der Tactstock entfiel meiner Hand, ich wußte nicht mehr, wo ich war." Nach dem Concerte ehrte man ihn mit einem glänzenden Schmauße. —

(Fortsetzung folgt.)

Pariser Musikzustände.

Von Joachim Fels.

Paris bleibt noch immer der momentane oder permanente Hauptsitz aller virtuosischen Notabilitäten. Es drängt sich hier oft auf einen Fleck zusammen, was das musikalische Europa an sogenannten Größen aufzuweisen hat. Noch gestern wurde mir ein Beleg dazu geliefert. Moscheles ließ sich in den Erard'schen Sälen hören. Zwar sollte dieses nur für gute Freunde und Bekannte geschehen, aber dieser fanden sich so Viele, daß wohl anzunehmen ist, es habe sich manches fremde Element in den Kreis geschlichen. Wo dieses seinen Platz gefunden hatte, unter den Künstlern, Schriftstel-

lern oder Laien, möchte schwer zu bestimmen sein, ich glaube unter allen dreien. Die Erard'schen Säle sind überhaupt ganz dazu geeignet, Viel und Vieles aufzunehmen. Die Musik findet sich hier in der Regel in den Instrumenten, die aufgestellt sind. So wie fast in allen Concertsälen in Paris, wird auch hier das Ohr weniger beschäftigt als das Auge. Deshalb sieht man auch so wenig physisch Blinde in den Pariser Concerten. Bei Erard würden jene um so weniger Platz finden, weil dem Auge hier vorzugsweise Nahrung geboten wird, und zwar in den Gemälden und Büsten, welche die Wände schmücken, der Damen nicht zu gedenken, welche man gestern allenfalls in eine Guirlande etwas welken Goldlacks hätte winden können. Wer in ein Pariser Concert gehen will, der vergesse Eins nicht, das von der allerhöchsten Wichtigkeit ist, nämlich die Lorgnette oder den Operngucker. Noch gestern wurde ich daran erinnert. Ich stieß nämlich bei meinem Eintreten in ein Nebencabinet des Saales, in dem sich in der Regel die Künstler vorfinden, auf einen Mann mit einem Ordensbande und das Auge mit einem ungeheuren Operngucker bewaffnet, der einem schönen Gemälde galt. Während deß spielte Moscheles eine seiner Compositionen. Moscheles hat die Bahn, welche Hummel als Componist verfolgte, nur unwesentlich verlassen — es ist noch immer dieselbe Behandlung der Themen, dieselbe Durcharbeitung wie früher. Manchmal sind recht hübsche Ideen angeschlagen, die zwar nicht energisch ergreifen, aber doch wohlthuend wirken. Als Spieler knüpfen sich an ihn zu mancherlei Erinnerungen, als daß er nicht ein mehr denn gewöhnliches Interesse hervorrufen sollte. Bei seinem Erscheinen tauchen die verschiedenen Perioden auf, welchen das Clavierspiel unterworfen gewesen ist. Man denkt der guten, alten Zeit, und wundert sich vielleicht auch darüber, daß sie wieder zum Vorschein kommt.

Wenn man heut zu Tage Musik zu hören giebt, so geschieht dieses in einer Art, die ein Genießen höchst selten aufkommen läßt. Die Concertsäle sind mit allen möglichen Elementen angefüllt, nur nicht mit den rein-musikalischen; denn diese sehe ich nicht in der Masse executirter Stücke, nicht in dem Lächeln einer affectirten Intelligenz, in dem verstohlnen Blinzeln der Augen, in den Ah's und Oh's oder sonstigen Kunstgriffen der Zuhörer, selbst nicht in der andächtigen Miene des Executanten, welche oft nichts weiter als das mit Fleisch und Knochen überzogene Räderwerk einer Maschine ist, sondern ich sehe das rein-musikalische Element, in dem Wenigen, das geboten wird, in der Stille, welche im Saale herrscht, in der Schmucklosigkeit, mit der die Ceremonie (denn diese bleibt's ja einmal) aufgeführt wird. Will man sich im Concertsaale ein Rendez-vous geben für Conversation und Musterung der Toilette wie menschlicher Gebrechen und Schönheiten, so mag's geschehen, aber auch dann mit Wahrheit und ohne Affectation; denn wem auch jenes im Grunde ein natürliches Bedürfniß der Zeit ist, so sehe ich nicht ein, warum diese sich in den Kauf so kleinlich erweisen will, dort zu lügen, wo sie dessen durchaus nicht bedarf. Daß man in diesem Leben gegenseitig Comödie spielt, weiß ein Jeder (?), daß man sich dieses aber gegenseitig zu verhehlen sucht, ist, gering gesagt, lächerlich. Daher konnte ich mich gestern auch nicht eines Lächelns erwehren, als ich dem geschäftigen Treiben zusah, mit dem Moscheles umgeben wurde, und welchem weder dieser, noch Spontini, Meyerbeer und Auber, die ebenfalls anwesend waren, entgehen konnten. Nur der alte, joviale Habeneck, den ich im großen Saale antraf, schien davon ausgeschlossen zu sein. Sonderbar! Da wurde geplaudert, gelacht, becomplimentirt, und sich noch obendrein seines Daseins gefreut. Eine beneidenswerthe Freude! vorzüglich wenn sie sich auf den Wellen einer so traulich dahinfließenden Musik wie der von Moscheles schaukeln kann. Uebrigens mußte diese Freude in den Wellen untergehen, denn ein Clavierstück nach dem andern anzuhören, selbst von einem so tüchtigen Meister wie Moscheles, wird gar bald langweilig. Ich hab's oft gesagt, daß man zu viel Musik macht, ich kann's heute noch einmal sagen. Ein Satz aus einer Beethoven'schen Symphonie allein gehört, macht oft größeren Eindruck, als die Execution des ganzen Werkes. Auf jeden Fall wird er besser wirken, als führte man zwei Symphonieen hinter einander auf. Uebrigens wurde Moscheles einmal unterstützt, und zwar in einem Duo für zwei Pianoforte, das er in Gemeinschaft mit Hrn. Halle executirte, einem jungen Pianisten, der Altes und Neues mit Intelligenz vorträgt, und namentlich für jenes zurechnungsfähig ist. Zum Schlusse hörten wir noch eine Improvisation. —

Concert
zum Besten des Orchester-Pensionsfonds,
d. 30sten October.

Allegro giocoso, Concert-Ouverture von Ferd. Hiller (neu, Mscpt.). — Vocal-Quintette ohne Begleitung, für eine Sopranstimme und vierstimmigen Männerchor von Ferd. Hiller, die Solopartie vorgetr. von Mad. Antolka Hiller. — Concert für drei Pianoforte von J. S. Bach, vorgetr. von Fr. Dr. Clara Schumann, Hrn. GMD. F. Mendelssohn-Bartholdy, und Hrn. MD. Ferd. Hiller. — Cavatine aus „Robert der Teufel" von Meyerbeer, ges. von Mad. Hiller. — Phantasie über russische Volkslieder, für Violine mit Chor und Orchester von Lvoff, vorgetr. von Hrn. CM. David. — Italienische Canzonetten, mit Pianofortebegl., ges. von Mad. Hiller. — Ouverture, Gesänge, Zwischenmusiken und Melodramen aus Pre-

ciosa von C. M. v. Weber. Das verbindende Gedicht gesprochen von Mad. Dessoir (zum ersten Male).

Das mannichfaltige und interessante Programm des heutigen Concertes hatte ein so zahlreiches Auditorium versammelt, wie wir es selten in diesen Räumen gesehen haben, und wenn man gleich bei solch' übermäßiger Fülle ein wenig genirt des musikalischen Genusses theilhaftig wird, so hat sich doch bei diesem Falle gewiß Keines darüber beklagt, da der Ertrag dieses Concertes einem Institute zu Gunsten kam, das mit dem größten Rechte auf die Anerkennung und Unterstützung des Publicums Anspruch hat.

Die speciellere Benennung eines Musikstückes wird in den meisten Fällen den Erfolg beeinträchtigen, denn da der Zuhörer den Ausdruck des bezeichneten Gefühls nach seiner Individualität erwartet, ohne zu bedenken, daß jeder Mensch seine Freude und seinen Schmerz auf andere Weise äußert, so geräth er durch diese Täuschung in ein gewisses Dilemma, aus dem sich zu retten ihm wenigstens für den Augenblick schwer wird. Diesem Umstande schreiben wir es auch zu, warum die Ouverture von Hiller, bei ihren vielfachen Schönheiten und ihrer trefflichen Arbeit so wenig Sympathie beim Publicum fand. Doch wollen wir nicht verschweigen, daß auch uns der Charakter derselben mehr unruhig-ernst, als heiter-tändelnd vorkam.

Mad. Hiller, deren Leistungen sämmtlich mit rauschendem Beifalle belohnt wurden, wird dem Publicum hoffentlich öfter Gelegenheit geben, sich ihres Talentes zu erfreuen, so wie uns, dasselbe mit mehr Sicherheit würdigen zu können, denn da wir es jedenfalls mit einer eigenthümlichen Gesangserscheinung zu thun haben, so ist um so mehr Behutsamkeit nöthig, wenn wir der Verlegenheit entgehen wollen, uns vielleicht späterhin selbst berichtigen zu müssen. —

Eine überraschende Wirkung brachten die Vocal-Quintette von Hiller hervor, sowohl durch den glücklichen Gedanken der Zusammenstellung, als durch den Reiz der Composition, und haben uns besonders die letzten beiden der vorgetragenen Lieder, ihrer eigenthümlichen und echt poetischen Auffassung wegen, im hohen Grade angesprochen.

Bei dem Tripelconcert vom alten Sebastian wurde unsre Bewunderung eben so sehr für den wunderbaren Bau der Composition, wie für die meisterhafte, charakteristische Ausführung in Anspruch genommen, und müssen wir für den Genuß um so dankbarer sein, da sich selten drei Spieler zusammenfinden möchten, die ein so tiefes Verständniß der Bach'schen Compositionen gewonnen haben, als es hier der Fall war. Die liebenswürdige Composition von Lvoff, von Hrn. Concertm. David mit gewohnter Meisterschaft vorgetragen, verfehlte natürlich auch heute ihre Wirkung nicht. — Ein ganz besonderes Wohlbehagen empfanden wir, und gewiß Alle, bei der echt romantischen und überaus reizenden Musik zu Weber's Preciosa, und hat sich Hr. Julius Klengel das Publicum zu Danke verpflichtet, daß er durch sein Gedicht die Aufführung derselben auf solche Weise möglich machte. —

3.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Wenn grosse Capellmeister in öffentlichem Druck so verfahren:

Wohl diesem, dem der Sünden Grösse (eine Pause)
Nicht mehr mit ihren Centnern schreckt,
Dem unser Hort der Fehler Blösse (wieder eine Pause)
Mit seinem Purpur-Mantel deckt ꝛc.

so kan man wol nicht umhin, sich daran zu spiegeln, und auf die Vermeidung dergleichen grober Schul-Fehler mit Fleiß bedacht zu seyn.

Es kan nicht schaden, wenn wir gleich obigem einfältigen teutschen Exempel ein nicht weniger albernes, obgleich Welsches, zum Gefährten geben. Es setzt ein guter Freund eine Arie, die sich mit diesen Worten anfängt:

Con dolce aurato strale
Un volto vezzosetto, vezzosetto - - -

und pausirt darauf drey ganzer Täcte: wenn solche vorbey, werden dieselben Worte, mit eben derselben Melodie, noch einmahl wiederholet, ehe was weiters kömmt. Es ist hie nicht einmal ein Comma, vielweniger ein sensus vorhanden, als welcher erst aus der Folge abzunehmen ist. Auch ein seynwollender Königl. Capellmeister, eben wie der vorige!

In freyen Künsten muß einem ieden nach seiner Einsicht frey stehen, seine Meinung, mit unerschrockener Bescheidenheit, zu sagen: so lange bey der Sache geblieben, und keine Persönlichkeit berühret wird.

Durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Componist mehr, als durch einen preshafften und hanenbüchenen Recitativ. Das ist eine offt-bewährte Wahrheit!

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 39. Den 13. November 1843.

Von den Uebergängen. — Bericht über Berlioz' musik. Reise (Fortsetzg). —

Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauernden Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Lessing.

Von den Uebergängen.

Zu den weniger ausgearbeiteten Lehren unserer Kunst gehört die Lehre von den Uebergängen und was damit verbunden ist. Ueberhaupt, auch in anderen Künsten, ist diese Lehre eine der wichtigsten und wesentlichsten, ja man kann sagen, daß die Kunst, *als Kunst*, in sofern sie nämlich der Natur, dem Genius, gegenüber gestellt wird, zum großen Theile auf der richtigen Erkenntniß und Handhabung der Uebergänge beruht, und daß deshalb eine genauere Erforschung derselben ein förderliches Glied der Gesammttheorie sowohl für die Kunstschöpfung als für die Aesthetik ausmacht. Einen besonderen Reiz für den Forscher bringt noch der Umstand, daß diese ganze Lehre eine der dunkelsten und wenigstbeachteten ist. Denn um sie zu erschöpfen, ist ein mannichfaltiger Apparat von technischen, logischen und psychologischen Hülfsmitteln nothwendig, dergleichen sich so selten in einer Hand vereinigt findet, daß selbst die helleste aller Künste, die des Wortes, hier auch in ziemlichem Dunkel schwebt, wie man alle Tage aus den Handbüchern der Aesthetik, Poetik und Rhetorik ersehen kann.

Es ist in unserem Terminus mehr umfaßt, als was man in gewöhnlichem Sinne musikalischen Uebergang, Fortschritt, Stimmführung, Modulation ꝛc. nennt, obgleich alle diese Begriffe zu jenem Hauptbegriff gehören, ihm unter- und eingeordnet sind. Der allgemeine Begriff des Ueberganges nämlich, in seiner einfachsten Bedeutung genommen, hat keinen anderen Sinn, als: *das Unterschiedene zu verknüpfen* aus mancherlei Ursachen; entweder zum Zwecke der Bequemlichkeit, oder um die Umrisse weicher zu machen, die Gefühle zu beruhigen, deren Verletzung zu verhüten ꝛc. Dies ist aber nur das Nächste, was dem Beobachter zuerst entgegentritt, und nur zu neuen Fragen anregt. Denn jene Zwecke sind überhaupt nur untergeordnete, und gar nicht von so allgemeiner Bedeutung, daß sie jedem Kunstwerke zugehörten; denn die Kunst ist nicht blos dazu da, angenehme Empfindungen zu wecken und in süßes Vergessen seiner selbst einzuschläfern. Auch ohne sich die Kunstgesetze bewußt gemacht zu haben, spricht man von leichten und harten Uebergängen; wir stellen schon unbewußt die Forderung, daß in einem schönen Kunstwerke die Theile in richtigem und faßlichem Zusammenhange stehen. So scheint ein inneres Bedürfniß des Ueberganges in unserer Seele festzustehen; und doch können wir auf der andern Seite auch das Uebergangslose, Springende, Zersprungene künstlerisch bedeutend finden.

Es ist von höchstem wissenschaftlichen Interesse, diesem wichtigen Begriffe, der uns in jeder Kunstbetrachtung verfolgt, ins Innere nachzuspüren, und es lassen sich aus dieser Lehre einige der wichtigsten Kunstgesetze entwickeln. — Aus jener ersten Ansicht, den Uebergang als Verknüpfung des Verschiedenen zu setzen, ergiebt sich die weitere Frage: *was* zu verknüpfen sei und *wie*, oder bestimmter: welche Theile des Kunstwerkes sind die verknüpfenden, welche die verknüpften?

Hören wir mit unbefangener Hingebung ein unbekanntes Musikstück an, so treten sogleich einzelne Seiten, Theile, Sätze desselben mit größerer Bedeutung hervor, während andere uns gleichgiltiger vorbeigleiten; jene prägen sich etwa dem Raschbegreifenden augenblick-

lich ein, fassen ihn gewaltiger, bleiben haften als das Erste, Wesentliche, dem unser Herz und Sinn völlig zugewandt ist: die gleichgiltigeren Theile schwinden eher aus dem Gedächtnisse und täuschen die Erinnerung. Jene erst ergriffenen Theile thun sich dem Bewußtsein als Haupttheile kund, die andern als Nebensachen. Woran erkennt aber das Bewußtsein Haupt- und Nebentheil? Genauer: was ist Hauptsache?

In der Musik, die Grundmelodie, wie in der Malerei die Situation, in der Poesie die Idee — überall aber das, was man allgemein Thema zu nennen pflegt, in und außer der Musik. Das Thema ist der Stamm, die Substanz, das Seiende, dem alles Uebrige als Accidentielles dienen soll. Es kündet sich auch dem unbewußten Gefühle, und diesem oft am sichersten, durch größere Energie, Lebendigkeit und Innigkeit an als Kern des Kunstwerkes. Dieser Kern selbst zerlegt sich, wie der lebendige Leib, in Stamm, Zweige und Blüthen, als Glieder des schönen Organismus. Diese mögen wir noch immer dem Grundbegriffe verwandt und substantieller Natur nennen. Was zwischen diesen kernhaften Theilen liegt, ist das Accidentielle; es hat die Bestimmung, die Theile zu verbinden und zu trennen, um dem Bewußtsein Stützpuncte zu geben, an denen es sich halte und eben das Substantielle deutlicher erkenne. Jeder Uebergang ist Trennung und Verbindung zugleich; jenes indem er die Glieder scheidet und dadurch zur Erkenntniß bringt, dieses durch die Stellung immitten selbstständiger Glieder. Das abgebrauchte Gerede von Mannichfaltigkeit und Einheit in der Kunst, welches in sich unbestimmt und eitel ist, hat nur so eine gewisse Bedeutung, daß es darauf hinweist: man lerne scheiden, was Substanz und was Accidenz ist.

Wir nehmen, da in unserer mährchen- und räthselreichen Kunst das Innerste zu entdecken schwieriger ist, zur Erläuterung ein paar leichtere Beispiele aus der Poesie und Malerei. In Schiller's Maria Stuart ist das Thema: die Frage nach der Schuld Maria's, ihre äußere Strafe und innere (poetische) Erhöhung. Dies ist der Kern des Ganzen, der zuerst diese Glieder aus sich erzeugt: Kampf der beiden feindlichen Königinnen, Verschwörung, Urtheil, Tod. Diese Glieder sind nur durch die Bänder kleinerer Interessen verflochten; so bildet die kurze Befreiung der leidenden Königin den Uebergang zum Gespräch beider Königinnen, Leicester's Betrug den Uebergang zum Urtheil, Elisabeth's Schwanken und Eifersucht die Vorbereitung zur Hinrichtung. Und diese Nebenglieder sind wieder durch zartere Bänder zusammengeschurzt, wie die Scenen Kennedy's, Paulet's, Mortimer's, Burleigh's dem Ganzen nur als Uebergänge dienen. In jeder einzelnen Scene ist wiederum der Kern von der Einleitung und dem Schlusse und den Zwischensätzen zu scheiden, wie dies am sichtbarsten und kunstvollsten in der großen politischen Scene geschieht, wo Elisabeth mit den Freunden Staatsrath hält. — Auch im Gemälde wird das Auge vorzugsweise auf einen Punct als den Mittelpunct der Situation hingezogen; je gründlicher das Gemälde überdacht und je vernünftiger es betrachtet wird, desto deutlicher tritt dies Verhältniß zwischen Substanz und Accidenz hervor. In der berühmten Rubens'schen Kreuzabnahme ruht das Auge sogleich auf dem Mittelpuncte, den der Träger und der Getragene bildet; der Mithelfer auf der Leiter ist als Uebergang zur Handlung anzusehen, die klagenden Weiber als Folge derselben. Und diese Personen sind wieder durch die kleineren kunstvoll verwandten Motive der Farbentechnik, der Gewandung und Gruppirung unter einander in Verhältniß gestellt, und somit geschieden und verbunden.

Es leuchtet ein, daß der Unterschied zwischen Kern, Hauptglied, Nebenglied, Uebergang ein schwebender ist und sich nicht mathematisch demonstriren, ja nicht einmal in wissenschaftlicher Abstraction festhalten läßt. Denn wie aus der Substanz die ersten oder Hauptglieder hervorgehen, die sich zu ihr als Accidentien verhalten, so läßt sich auch in den Nebengliedern ein Mehr und Minder von Bedeutsamkeit und Energie unterscheiden, wie z. B. die Nebenscene Mortimer's (sein Monolog) wieder Kern und Schale in sich vereinigt. — Hiermit ist auch offenbar, daß von einem Mehr- oder Minder-Wesentlichen nicht eigentlich die Rede sein kann, da zum lebendigen Organismus beides, Substanz und Accidenz, gleichmäßig erfordert wird. — Nur für die Kunstlehre, die Vorhalle der Aesthetik, ist die Unterscheidung nothwendig, wie wir in der Grammatik Subject und Prädicat trennen, während die lebendige Rede beides verschlungen, ungeschieden in sich hält.

(Fortsetzung folgt.)

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Hamburg. — Berlin.]

Ueber Hamburg berichtet er Folgendes: Gewiß, ich kann mir Glück wünschen. Hamburg hat große musikalische Mittel: Singvereine, philharmonische Gesellschaften, Militairmusikchöre ꝛc. Das Orchester des Theaters ist aus Oeconomie allerdings auf allzu kleinliche Grenzen beschränkt worden, allein ich hatte dem Director im Voraus meine Bedingungen gestellt, und man bot mir ein in Bezug auf die Anzahl und das Talent der Musiker ganz schönes Orchester dar, vermöge einer reichen Ergänzung an Saiteninstrumenten und des von

mir erwirkten Urlaubs einiger, fast hundertjähriger Invaliden, denen das Theater attachirt ist. Eine Seltsamkeit, die ich sogleich hervorheben will: In Hamburg giebt es einen vortrefflichen Harfenspieler, der mit einem sehr guten Instrument ausgerüstet ist!! Ich begann schon daran zu verzweifeln, den Einen oder das Andere in Deutschland zu sehen. Auch fand ich eine kräftige Ophicleide, allein man mußte sich ohne englisches Horn behelfen.

Der erste Flötist (Canthal) und der erste Violinist (Lindenau) sind zwei Virtuosen ersten Ranges.

Der Capellmeister (Krebs) versieht sein Amt mit Talent und mit einer Strenge, die ich bei Orchesterchefs gern sehe. Er hat mich bei unsern langen Proben sehr freundschaftlich unterstützt. Die Singtruppe des Theaters hatte zur Zeit meiner Anwesenheit recht gute Bestandtheile.

Eine vortreffliche Ausführung, ein zahlreiches, einsichtsvolles, sehr warmes Auditorium machten dieses Concert zu einem der besten, die ich in Deutschland gegeben habe. Harold und die Cantate: Cinq Mai, durch Reichel mit tiefem Gefühle gesungen, waren die Glanzpuncte des Abends. Nach dieser Musik richteten zwei Musiker, die Nachbarn meines Pults, auf Französisch leise die einfachen Worte an mich, die mich sehr rührten: „Alle Achtung! alle Achtung! (Ah, Monsieur! notre respect! notre respect!) Sie verstanden nicht mehr zu sagen. Kurz, das Hamburger Orchester ist durchaus einer meiner Freunde geblieben, worauf ich nicht wenig stolz bin, das schwöre ich Ihnen. Krebs allein verband mit seinem Beifall einen seltsamen Nebengedanken: „Liebster, sagte er zu mir, in einigen Jahren wird Ihre Musik in Deutschland die Runde machen; sie wird hier populair werden, und das ist ein großes Unglück! Welche Nachahmungen wird sie veranlassen! welcher Styl, welche Tollheiten! Für die Kunst wäre es besser, daß Sie nie geboren worden!“ Wir wollen indeß hoffen, daß diese armen Symphonieen nicht so ansteckend sind, wie es ihm zu behaupten gefällt, und daß weder gelbes Fieber noch Cholera je daraus entstehen werden.

Jetzt, Heine, Heinrich Heine, berühmter Ideenbanquier, Neffe Saloman Heine's, des Verfassers so vieler kostbaren Gedichte in Barren, habe ich Ihnen nichts mehr zu sagen und ... grüße Sie. H. Berlioz.

So ausführlich berichtet Berlioz über keine Stadt, wie er es über **Berlin** thut. Er widmet den Mittheilungen über dieselbe drei Briefe, deren erster an Fr. Louise Bertin gerichtet ist. Die eigenthümliche Richtung, die er als Schriftsteller genommen, giebt bei näherer Beobachtung über das eigenthümliche Wesen seiner musikalischen Natur wohl wenig Aufschluß. Nächst der Leidenschaftlichkeit der Empfindung, dem Scharfsinne, dem Witze, ist es jenes Element der Negation, bald in Ironie, im Sarkasmus, bald in einer poetischen Skepsis sich kund gebend, welches den entschiedensten Einfluß auf die Eigenthümlichkeit, Originalität seiner Tondichtungen äußert; und es ist erklärlich, daß alle seine musikalischen Combinationen mehr Resultat einer dichterischen Anregung, mehr die äußerlich-musikalische Ausführung eines poetischen Gedankens sind, als sie das Gepräge der innern musikalischen Nothwendigkeit, der Unmittelbarkeit an sich tragen. Und rechtfertigen seine Symphonieen diese Behauptung nicht auf das deutlichste?

Jedenfalls wird es keinen Vorwurf veranlassen, wenn wir aus seinen Briefen vorzugsweise das mittheilen, was mittelbar den besten Aufschluß über das musikalische Wesen in ihm giebt. Und das sind nun natürlich nicht seine gar zu ausführlichen Berichte über Ophikleide, englisch Horn, Ventilhorn ꝛc., sondern seine Urtheile, bei denen man freilich oft auf Objectivität verzichten muß, und hauptsächlich seine oft geistreichen Raisonnements und poetischen Ergüsse. Als so charakteristisch theilen wir gleich den Anfang seines **siebenten Briefes** mit:

„Ich muß sogleich Ihre Nachsicht anflehen, mein Fräulein, für den Brief, den ich Ihnen zu schreiben mir die Freiheit nehme; ich habe zu sehr Grund, von der Stimmung zu fürchten, in der ich bin. Seit einigen Tagen hat mich ein Anfall von Schwarzphilosophie ergriffen, und Gott weiß, zu welchen trüben Gedanken, zu welchen abgeschmackten Urtheilen, zu welchen seltsamen Erzählungen der mich unfehlbar treiben wird ... wenn er anhalt. Sie wissen vielleicht noch nicht recht, was das ist: Schwarzphilosophie? ... Ein Schwarzphilosoph ist wie ein Schwarzkünstler: kein Kunststück. Ein Kunststück ist es, zu errathen, daß Victor Hugo ein großer Dichter sei; daß Beethoven ein großer Musiker gewesen; daß Sie beides zugleich und im höchsten Grade: Musikerin und Dichterin sind; daß Janin ein geistreicher Mann ist; daß, wenn eine schöne und gut aufgeführte Oper durchfällt, das Publicum nichts davon verstanden hat; daß, wenn sie Glück macht, das Publicum eben so wenig etwas davon versteht; daß das Schöne selten, das Seltene aber nicht immer schön ist; daß das Recht des Stärkeren das beste sei; daß Abd-el-Kader Unrecht habe und O'Connell auch; daß die Araber durchaus Franzosen sind; daß die friedliche Aufwiegelung eine Dummheit sei, und andere eben so verwickelte Sätze. Die Schwarzphilosophie lehrt Alles bezweifeln, über Alles erstaunen, anmuthige Bilder verkehrt ansehen; abscheuliche Dinge im rechten Lichte betrachten. Man murrt unaufhörlich, man verwünscht das Leben, man verflucht den Tod, man ist empört wie Hamlet, daß Cäsar's Asche zur Ausbesserung einer

Mauer dienen könne, und würde noch weit mehr empört sein, wenn blos die Asche Geringer zu diesem unedlen Zwecke brauchbar wäre; man beklagt den armen Yorick, daß er nicht einmal lachen könne über die alberne Fratze, die er schneide, nachdem er funfzehn Jahre unter der Erde zugebracht, und mit Abscheu und Ekel wirft man seinen Kopf weg oder nimmt ihn auch wohl mit, zersägt ihn und macht eine Schale daraus, so daß der arme Yorick, der nicht mehr trinken kann, den Liebhabern des Rheinweins, die ihn verlachen, den Durst löschen muß.

So würde ich in Ihrer Stille auf Roches, wo Sie sich ruhig dem Strom Ihrer tiefen Gedanken überlassen, in dieser Zeit der Schwarzphilosophie nur Mißvergnügen und tödtliche Langeweile empfinden. Ließen Sie mich einen schönen Sonnenuntergang bewundern, wäre ich im Stande, ihm die Gasbeleuchtung in der Allee der elysäischen Felder vorzuziehen. Wenn Sie mir auf dem See Ihre Schwäne und deren elegante Formen zeigten, würde ich zu Ihnen sagen: Der Schwan ist ein dummes Vieh; er denkt nur an Fischen und Fressen; sein Gesang ist ein einfältiges, widriges Gröhlen. Setzten Sie sich an's Clavier und wollten Sie mich einige schöne Stellen von Ihren Lieblingscomponisten Mozart und Cimarosa hören lassen: würde ich Sie vielleicht ärgerlich unterbrechen und finden, daß es bald Zeit sei, diese Bewunderung für Mozart zu enden, dessen Opern sich alle gleichen und dessen schöne Ruhe ermüdet und ungeduldig macht! ... In Bezug auf Cimarosa würde ich dessen ewige und einzige „Heimliche Ehe" zum Teufel wünschen, die fast eben so langweilig wie Figaro's Hochzeit, aber bei weitem weniger musikalisch ist.

Ich würde Ihnen beweisen, daß die Komik dieses Werkes blos in den Pasquinaden der Schauspieler liege; daß seine Melodieerfindung ziemlich beschränkt sei; daß die darin jeden Augenblick wiederkehrende ganze Cadenz allein fast zwei Drittel der Partitur bildet; kurz, daß es eine für's Carneval und für Markttag passende Oper ist. Wenn Sie, ein Beispiel des entgegengesetzten Styls wählend, Ihre Zuflucht zu einem Werke von Sebastian Bach nähmen, wäre ich im Stande, vor seinen Fugen die Flucht zu ergreifen, Sie mit seiner Passion allein zu lassen.

Das sind die Folgen dieser furchtbaren Krankheit! ... Ist man von ihr befallen, so hat man weder Höflichkeit noch Lebensart, weder Klugheit noch Politik, weder List noch gesunden Menschenverstand mehr; man sagt allerlei Ungeheures und, was noch schlimmer ist, man hält sogar für wahr, was man sagt; man compromittirt sich und verliert den Kopf . . . . .
. . . .
. . . .

Diese punctirten Zeilen enthalten schreckliche Sophismen jeder Art, die ich Ihnen zu schreiben mich glücklicherweise enthalten habe, noch glücklichererweise aber auch das Ende meines Anfalls. Pfui über die Schwarzphilosophie! Ich bin nicht umsichtig genug, um über Lebende mit Ihnen zu sprechen. Da haben Sie, mein Fräulein, was ich in Berlin gesehen und gehört; später werde ich Ihnen sagen, was ich dort zu hören gab. Ich beginne mit dem großen lyrischen Theater. Ehre dem Ehre gebührt!".

Nach dieser pikanten Einleitung beschreibt er das nun vom Feuer zerstörte Opernhaus und rühmt die doppelte Besetzung der Holzblasinstrumente, wodurch die Schärfe der Messinginstrumente sehr gemildert wird. Außerdem spendet er den Bogeninstrumenten und den Hörnern Lob. Mit Recht rühmt er, daß die Hörner sämmtlich Ventile haben, denn abgesehen davon, daß es ein bloßes Vorurtheil ist, wenn man meint, das Ventilhorn habe nicht denselben Klang, dieselbe Kraft wie das gewöhnliche, so haben sie in der bei weitem leichteren Behandlung und dadurch, daß eine ganze chromatische Tonleiter von $2\frac{1}{2}$ Octaven Umfang bequem hervorgebracht werden kann, einen außerordentlichen Vorzug. Es ist Thorheit, wenn man meint, daß der Effect der gestopften Töne, welcher zuweilen ganz charakteristisch und durch die Idee des Componisten nothwendig bedingt ist, verloren gehe, da man auf dem Ventilhorne durch Einlegen der Hand in den Schalltrichter diese Töne eben so gut hervorbringen kann, wie auf dem gewöhnlichen Horne. Das heißt, dem Instrumente zur Last legen, was Schuld des Bläsers ist, wenn er es nicht thut. Warum man in Leipzig nichts von dieser wesentlichen Verbesserung wissen will, begreifen wir nicht. Wir wünschten nur die sonst geschickten Hornisten der Leipziger Gewandhausconcerte hörten die zu Dresden, denen bei Gebrauch des Ventilhornes jene allerdings sehr schwierige Hornparthie in Mozart's Arie aus Cosi fan tutte: „Ei parte -- senti — ab no etc." nicht verunglücken kann, wie es kürzlich hier der Fall war. —

(Fortsetzung folgt.)

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 40. Den 16. November 1843.

Von den Uebergängen (Fortsetzg). — Compositionen für Pianoforte. — Bericht üb. Berlioz' mus. Reise (Fortsetzg). — Feuilleton. —

Man muß sich früh gewöhnen, die Kunst nicht als einen nothwendigen Luxus, sondern als eine Wirkung von Ursachen anzusehen, sonst entsteht der falsche Geschmack, auf dem sich das Falsche fort und fort baut, bis die ganze Bauerei einstürzt. —

Zelter.

Von den Uebergängen.

(Fortsetzung.)

Die Substanz des schönen Kunstwerkes also, oder sein Kern, Mittelpunct, Idee, wie man es fasse — offenbart sich durch die größere Innigkeit und Energie. In der Musik spricht sich diese Energie durch Wiederholung, Tonfülle und Abgeschlossenheit eines Satzes am faßlichsten aus. Wollte man aber ein Merkmal bestimmen, woran sich die Kernhaftigkeit oder Substantialität auch technisch demonstriren ließe — und dies Bedürfniß kann in der Lehre sowohl als in der Wissenschaft sich häufig aufdrängen: — so scheint die nächste Antwort zu sein: die Urseele ist das Urgeheimniß! Das mußt du fühlend wissen, nicht aus Merkmalen ergrübeln. Ließe uns aber das Bewußtsein an diesem wichtigen Wendepuncte ganz im Stiche: das würde uns gegen die Gründlichkeit desselben mit Recht mißtrauisch machen. Lassen sich doch bei Schiller und Göthe auf's Sicherste gewisse Normen auffinden, an denen man die Haltung des Hauptthema's erkennt, als z. B. größere Bestimmtheit, Fülle, Schärfe des Ausdrucks, volles Verweilen des Gedankens bei der Aussprache dieser Spitzen, höchste Einfachheit selbst im Leidenschaftlichen u. s. w. So, wenn Faust dem Teufel die Bedingung stellst:

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile noch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen —,

so spricht er auf's Klarste den herrlichen Kern seiner Natur aus: das ewige Ringen nach einem höchsten Gute, höchster Lust, letzter Befriedigung seiner Selbst; — und dies Grundthema wird beantwortet (Thema und Gegenthema — Dux, Comes — Subjectum, Contrasubjectum!) am Schlusse des zweiten Theils:

> (wenn .....) Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
> Verweile noch, du bist so schön! .....
> Im Vorgefühl von diesem höchsten Glück
> Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick —,

und sein Ringen ist am Ende, im Tode erfüllt, im Jenseits beantwortet. — Da die Musik nicht diese Bestimmtheit der Idee erreichen kann, wie die Kunst des Wortes, dennoch aber eben so sicher Haupt- und Nebentheile unterscheidet: so fragen wir nach dem technischen Unterscheidungszeichen zuerst, und suchen hieran die geistigen Unterschiede zu knüpfen.

Die Marx'sche Musiklehre giebt auf dem Wege des Systems die einfachste Antwort, da sie selbst, auf den Gang nothwendiger Categorieen gestützt, scheinbar unbewußt Substanz und Accidenz scheidet. Die sogenannten ersten Bildungen (oder Erfindungen; Marx Comp.-L. 1, 22. 31. 34.) scheiden sich sogleich in die Hauptcategorieen Gang und Satz. Der Gang ist das Werdende, das den Abschluß Suchende, der Satz das Seiende. Dies ist, was wir suchen, die Substanz, der Ausgangspunct, der Herzschlag der Musik. Aus dem Satz entsteht durch Erweiterung, Doppelung, Gliederung die Periode oder der erfülltere, höhere Satz, der in sich Satz und Gegensatz einschließt. Hiermit gewinnt die Untersuchung festen Stand: von hier aus ergeht sich die Kunst in schönen Bildungen, die Wissenschaft in weiterer und tieferer Erkenntniß.

Der Satz, die Periode oder das Thema ist das Substantielle in der Musik (bei Marx **künstlerisch** gesagt: die **Melodie**), und alles Uebrige ist bestimmt, diesen Hauptinhalt zu gliedern, zu zeigen, zu verschönen. Treten Fälle ein, wo das **Thema selbst** in Frage kommt, d. h. die Grenze desselben, so ist das erste Merkmal eben dieses: daß es abgeschlossene Satz- oder Periodenform haben müsse, und also in dem Ruhepuncte des Tonica- oder Dominantschlusses sein Ziel habe. *) — Aber es giebt auch Themen, die am Schlusse gangartig verlaufen, d. h. keine periodische Abgeschlossenheit haben, und hier thut sich ein doppelter Widerspruch auf: zuerst, daß das Thema hierdurch an Substantialität einbüßt, dann, daß es innerhalb seiner eben so wie an seinen Grenzen **mehr und minder** substantielle Theile haben kann. Den ersten Widerspruch löst die geistige Erfassung des Kunstwerkes, indem doch immer dasjenige, was am entschiedensten und offenbarsten als Erstgehörtes die Seele ergreift, den seienden Kern bilden muß, um den das Nachwachsende anschießt. Den zweiten Widerspruch erledigt die vorhin entwickelte Wahrheit, daß überhaupt jede **völlige Scheidung** von Substanz und Accidenz eine reine Abstraction ist, da die Wirklichkeit im schönen Kunstwerke wie in der Natur allezeit beide Seiten unzerreißlich verschlungen hält. Der Reflexion ist es indessen möglich, **selbst innerhalb des Thema's** wesentliche und unwesentliche Theile zu scheiden, vorzüglich in größeren ausgedehnten Sätzen; hier kann man rhythmisch, harmonisch und melodisch zuweilen Kern und Umhüllung trennen. So weist auch Marx (C.-L. 2, 542. Nr. $\frac{3}{373}$.) den **Kern** eines Bach'schen Thema's nach der harmonischen Seite auf (eine größere Concession an das harmonische Princip, als man von ihm sonst gewohnt ist), anderswo auch nach der rhythmischen (2, 148. 149.); und wir erkennen hier auf's deutlichste, daß Substanz und Accidenz **Verhältnisse**, nicht **feste Dinge** sind; „Natur hat weder Kern noch Schale — Alles ist sie mit einem Male". —

(Fortsetzung folgt.)

Compositionen für Pianoforte
mit Begleitung anderer Instrumente.

Gustav Krug, großes Duo für Pianoforte und Violine. — Op. 3. — Subscriptionspr. 1 Thlr. 8 gGr., Ladenpreis 2 Thlr. — Schuberth und Comp. in Hamburg. —

Louis Hetsch, großes Duo für Pianoforte und Violine. — Op. 13. — Subscriptionspr. 1 Thlr. 8 gGr., Ladenpreis 2 Thlr. — Hamburg, ebendaselbst. —

Es sind diese beiden Compositionen von dem norddeutschen Musikvereine in Hamburg mit dem Preise, und zwar die erstgenannte mit dem ersten, die zweite mit dem zweiten gekrönt worden. Eine vergleichende Kritik scheint also hier mehr als in jedem andern Falle statthaft. Interessant mußte schon Jedem vornherein die Anzeige sein, daß ein Dilettant den Preis über die Künstler davongetragen. Nach genauerer Einsicht in die Compositionen bekennen wir indeß, daß die Sachen keinesweges so schlimm stehen, daß die Ehre der Musiker noch keinesweges als verloren zu erachten. Mit Vergnügen gestehen wir, durch die erstgekrönte Composition mit einem Dilettanten bekannt geworden zu sein, wie es deren, was Reinheit des Satzes, Geschicklichkeit der Anordnung und Ausführung im Sinne guter Muster anlangt, nicht viele geben mag. Von einer Preiscomposition verlangen wir indeß mehr, als daß sie blos gut ist, daß sie uns keinen Anlaß zu Tadel giebt: wir verlangen ein erfindungsreiches, lebensfrisches Werk, ein Werk, das uns neue Seiten der Kunst enthüllt oder, im mildesten Sinne vom Richter beurtheilt, auf eine fruchtbare Zukunft des Schöpfers hoffen läßt. Solchen Ansprüchen gegenüber kann sich aber die erstgenannte Composition nicht halten; wir vermissen überall Originalität und Neuheit, sie erhebt sich kaum über ähnliche Arbeiten von Andreas Romberg, mit andern Worten, sie kommt circa 30 Jahre zu spät. Wir müssen dies, so gut es Buchstaben vermögen, genauer nachweisen.

Der erste Satz — A-Moll — beginnt mit einem einfachen Thema, das aber schon vom 5ten Tacte an matt wird und auch später, wo die Violine in einem simpeln Contrapunct dazu tritt, kein wärmeres Interesse zu erwecken vermag. Die Stelle bis zum Erscheinen des Dur-Thema's bewegt sich lebhafter fort; das letztere selbst aber (in C-Dur) scheint uns sehr gewöhnlich, durch gar nichts ausgezeichnet. Schluß des 1sten Theils in C-Dur und etwas dilettantenhafter Rückgang nach A-Moll, um in den Anfang zu kommen. Im Mitteltheil dieses Satzes wird nun der 1ste Tact des Anfangs-Thema's ausführlicher behandelt, doch nach Beschaffenheit dieses letzteren wenig interessant. Das Dur-Thema erscheint jetzt in (Fis) Moll; hierauf ziemlich schnelle Modulation nach A-Moll und dem Anfange zurück, worauf nach gewöhnlichem Herkommen

---

*) Marx Comp.-L. 2, S. 278 stellt dieselbe Frage, beantwortet sie aber mehr in Bezug auf die **Fugenlehre**, indem sich das Ende des Thema's vorzüglich durch den Wiederschlag erkennen lasse; doch deutet er auch das Allgemeine an, was wir eben hier suchen.

das Frühere noch einmal folgt und bald der Schluß mit dem 1sten Thema wieder.

Es folgt ein Scherzo, das wir artig und wohlgelungen nennen müssen; auch das Trio sagt uns sehr zu; nur erwarte man eben nichts Originelleres.
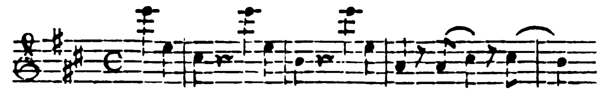
Die Stelle des Adagio's vertreten Variationen über ein hübsch gesungenes Thema. Von den ersteren gefällt uns die 3te als charaktervoll empfunden; die 2te ist kaum eine Variation, sondern das Thema selbst nur mit einem einfachen Clavieraccompagnement vermehrt.

Den Variationen schließt sich ohne Pause gleich der letzte Satz, ein Allegro agitato, an. In der Form etwas unklar scheint er uns dennoch der lebendigste und schwungvollste der ganzen Sonate, und hinterläßt so eine dem Werke günstige Stimmung.
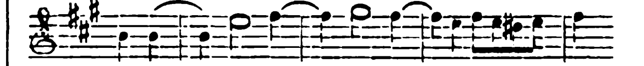
Fassen wir unser Urtheil in Kurzem zusammen, so müssen wir dem Verfasser, wie gesagt, Befähigung und Bildung zugestehen, seinem Streben, durch Einfachheit zu wirken, alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, ihm Glück wünschen zu seiner Kunst, die ihm vielleicht einen trocknen bürgerlichen Beruf verschönen hilft. Wäre seiner Composition der Preis allein zuerkannt worden, wir könnten nichts dagegen haben, da uns der Werth der anderen eingeschickten Arbeiten nicht bekannt sein kann. Anders gestaltet sich aber die Sache, wo wir, wie hier, eine zweite Composition zum Vergleich vor uns haben, und so gestehen wir, das Preisgericht nicht zu begreifen, das die bei weitem bedeutendere, überall von einem reichen Talente zeugende Sonate von L. Hetsch jener nachsetzen konnte.

Das Werk leidet, im Gegensatze zu dem des Hrn. Krug, an einer gewissen Unruhe und Ueberfülle; aber wie viel Vorzüge hat es außerdem vor jenem. Ein lebensfrisches Herz schlägt uns aus ihm entgegen, der Componist giebt sich voll und ohne Rückhalt, es spiegelt sich ein Moment der Gegenwart in seinem Werke, nicht der schlechten, verderbten, sondern ihrer würdigeren Vertreter. Und sehen wir den Künstler noch nicht auf der Höhe seines Talentes, siegt er nicht geniusgleich, so ist es auch gewiß noch nicht zu Ende mit seiner Kraft und wir dürfen auf immer meisterhaftere Leistungen von ihm mit Sicherheit aufsehen. Ueberall sympathisiren wir nicht; manches scheint uns gesucht, nicht natürlich genug gesungen; der Componist gehört zu den originelleren Naturen, die immer mehr Zeit zur Entwickelung brauchen, als die alltäglichen. Achtung müssen wir aber immerhin dem schon Erreichten zollen, seinem bedeutenden harmonischen Wissen, seinem kräftigen Styl, seinem Streben im Ganzen wie im Einzelnen bedeutend zu sein. Den Vorzug vor allen Sätzen geben wir dem ersten; erinnert er auch in seinem Hauptthema etwas an das des Beethoven'schen großen Es-Dur-Concerts, so hat das doch der überall hervorbrechenden Wärme der Behandlung keinen Eintrag gethan. Diesen Anklang ausgenommen begegnen wir sonst im Satze lauter Eigenthümlichem, oft, namentlich in der Harmonie, Interessantem und Neuem; auch an künstlichen Combinationen in der thematischen Arbeit ist das Stück reich. Vor allem aber sagt uns eben sein leidenschaftlicher stolzer Charakter, der, auch wo er sich zuweilen zu milderen, schwärmerischeren Gefühlen umstimmen möchte, nirgends zu weibischer Sentimentalität herabsinkt.

Wir müssen leider bekennen, daß die übrigen Sätze, einer nach dem andern, an Interesse verlieren. Im Adagio treffen wir zwar noch auf bedeutende Schönheiten; die breite Anlage steht ganz im Verhältnisse zu dem ersten Satze und erinnert an die Adagiosweise in den größeren Beethoven'schen Sonaten. Im Scherzo vermissen wir aber einen eigentlich anziehenden Gedanken; schön ist jedoch der Uebergang in's Trio, und das letztere selbst. Am wenigsten gefällt uns der letzte Satz; schon das Thema dünkt uns nicht musikalisch genug; man sehe selbst:



Wir hofften wenigstens auf eine canonische humoristische Verarbeitnng, zu der das Thema auf den ersten Anblick auffordert. Es kommt aber nichts dergleichen. Das zweite Thema:



ist wo möglich noch weniger bedeutend. Trotzdem führt der Componist den Satz nicht mit Unehren durch und es fehlt ihm nicht an einzelnen geistreichen Wendungen.

Fassen wir unser Urtheil über beide Werke noch einmal zusammen, so wiederholen wir: in jedem Falle überwiegt die zweite Sonate die erste an Kraft, Erfindung und Originalität; in keinem möchten wir aber dem achtungswerthen Dilettanten deshalb seine Freude verkümmern. Auch zum Glück gehört Talent, und Jeder findet am Ende in der eignen Brust seinen unparteiischsten Richter. —

L.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Berlin.]

In Berlin sah Berlioz zum erstenmale die Quartposaune, die man in Frankreich nicht findet, weil, wie

er sagt, die französischen Lungen nicht so stark sind wie die preußischen. Dagegen hat er in Deutschland nirgends gute Becken gefunden, was ihn immer sehr in Zorn gebracht hat. Er schreibt bei dieser Gelegenheit:

„Im Allgemeinen läßt es sich nicht leugnen, daß einzelne Theile des Orchesters bis jetzt in Deutschland auf einer auffallend niedrigen Stufe zurückgeblieben sind. Man scheint gar nicht zu ahnen, welcher Nutzen sich daraus ziehen lasse und anderwärts wirklich daraus gezogen wird. Die Instrumente taugen nichts und die Spielenden kennen bei weitem nicht alle Hülfsquellen derselben. In diesem Falle befinden sich die Pauken, die Becken, selbst die große Trommel; in diesem Falle befinden sich ferner das englische Horn, die Ophicleide und die Harfe. Allein dieser Mangel steht offenbar mit der Art, wie die Componisten schreiben, im Zusammenhange, und weil diese nie etwas Bedeutendes von jenen Instrumenten verlangt haben, sind sie Schuld daran, daß ihre Nachfolger, die auf andere Art schreiben, nichts von ihnen verlangen können.

Allein wie sehr sind dafür die Deutschen in Bezug auf die Messinginstrumente im Allgemeinen und die Trompeten insbesondere uns überlegen! Davon haben wir gar keine Idee. Auch ihre Clarinetten sind besser als die unsrigen; von den Hoboen gilt nicht dasselbe, in dieser Beziehung, glaube ich, haben beide Schulen ein gleiches Verdienst; was die Flöten betrifft, sind wir ihnen überlegen: nirgend spielt man die Flöte wie in Paris. Ihre Contrebässe sind stärker als die französischen Contrebässe; ihre Violoncells, ihre Bratschen und ihre Geigen haben großen Werth, allein man würde sie mit Unrecht unserer jungen Schule von Bogeninstrumenten gleichstellen. Die Geigen, die Bratschen und die Violoncells des Orchesters im Conservatorium zu Paris sind ohne Gleichen. Die Seltenheit guter Harfen in Deutschland habe ich, wie ich glaube, mehr als zur Genüge dargethan. Die Harfen in Berlin machen keine Ausnahme von der allgemeinen Regel, und einige Zöglinge von Parish-Alvers hätte man in dieser Hauptstadt sehr nöthig. Dieses prächtige Orchester, dessen Eigenschaften der Präcision, des Ensemble, der Kraft und der Zartheit ausgezeichnet sind, steht unter der Leitung von:

Meyerbeer (königl. preußischem General-Musikdirector). Es ist .... Meyerbeer. Ich glaube, Sie kennen ihn!!! ....

Henning (erster Capellmeister): ein geschickter Mann, dessen Talent bei den Musikern in großer Achtung steht, und

Taubert (zweiter Capellmeister): ein glänzender Clavierspieler und Componist. Ich habe (durch ihn und die Gebrüder Ganz ausgeführt) ein von ihm componirtes Claviertrio gehört, das vortrefflich und in einem neuen, kräftigen Styl abgefaßt war. Taubert hat die Chöre der neulich zu Berlin auf die Bühne gebrachten griechischen Tragödie Medea geschrieben und mit großem Erfolge hören lassen.

Die HH. Ganz und Ries theilen sich in den Titel und die Functionen des Concertmeisters.

Jetzt lassen Sie uns die Bühne betreten.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

*** Auf der Pesther Nationalbühne sollen ehestens zwei Originalopern ungarischer Componisten gegeben werden: Napolyi Johanna von Bartay, und Hunyady Lasso von Erkel. — S. Sechter hat eine komische Oper geschrieben, die auf dem Josephstädter Theater in Wien bald gegeben werden soll. —

*** In München kommt eine Oper „Zaide" vom Freiherr v. Poißl zur Aufführung. — Der Fürst Poniatowski ist von Florenz nach Rom gereist, um da seine Oper: Imelda di Lambertazzi selbst zu dirigiren. —

*** In einem Concerte, das neulich in Köln gegeben wurde, kam vor: Ouverture über das Thema der Ouverture zur Zauberflöte v. F. L. A. Kunzen. —

*** Wir sind falsch berichtet worden: die philharmonischen Concerte in Wien, von denen es hieß, sie kämen in diesem Winter nicht zu Stande, fangen den 26sten an. —

*** Die Concerte der Euterpe begannen am 13ten unter der Leitung des Hrn. G. v. Alvensleben. —

*** Prume wurde in Frankfurt erwartet, wo er Concert geben wollte. —

Druckfehler in Nr. 36. der mus. Zeitschr. in dem Aufsatze: Maschinen-Pauken.

Zeile 5 lies: Anspannens statt Umspannens.

Auf der andern Seite Zeile 22 l. Anspannungslast st. Umspannungslast.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 41. Den 20. November 1843.

Von den Uebergängen (Fortsetzg). — Zwei Dichter als Musiker. — Aus Mattheson's „Kern mel. Wiss." —

Das ganze Dasein ist ein ewiges Trennen und Verbinden.

Göthe.

Von den Uebergängen.

(Fortsetzung.)

Doch scheidet die Wissenschaft nach ihrem Bedürfniß Kern und Schale, um wissen zu lernen: nur daß sie nicht ihrer Einheit vergesse! Der Begriff der Substanz ruft als sein Anderes den der Accidenz hervor. In der Musik sind, dem substantiellen Thema gegenüber, alle übrigen Theile als Accidentien zu betrachten. Der gangbarste Ausdruck für diese Nebentheile im musikalischen Gebiete ist Uebergang, und wenn er auch den philosophischen Terminus nicht völlig deckt, so reicht er doch als der verständlichere für die praktische Lehre aus. Wir stellen also Thema und Uebergang als Seiendes und Werdendes, Ursprüngliches und Abgeleitetes, Quelle und Fluß gegenüber. — Der Uebergang hat die Bedeutung, an dem Thema (oder der Substanz) als Aeußerung hervorzutreten, und somit für das Bewußtsein Anhaltepuncte zu geben, indem er das Thema erhellt und festigt. Es fragt sich nun: welche Aeußerung, und wie sie erscheine.

Die materielle Mechanik der Musik besteht in Tonhöhen, Tonverbindungen und Tonmassen; dies ist der äußere verständige Ausdruck für das, was man idealer durch Melodie, Harmonie und Rhythmus bezeichnet. — Hiermit sind die allgemeinen Mittel benannt, durch welche der Uebergang möglich wird: es kann melodiöse, harmonische, rhythmische Uebergänge geben, auch aus allen verbundene; die letzten sind die häufigsten, doch fordert die Lehre, jene gesonderten zuerst anzusehen.

Melodiöse Uebergänge, besser noch melismatische *) genannt, sind vorzüglich aus der Fugenlehre unter dem Namen der „Zwischensätze" bekannt. An dem vollkommensten Organismus kann man, wie in der Naturgeschichte (nach Oken), am sichersten die Gesetze des Organischen entwickeln lernen. Das Minder vollkommene zeigt sich eben darin als das Geringere, daß es weniger gegliedert ist, und minder deutlich Substanz und Accidenz scheidet: am Wurme ist kein schöner Ueberfluß an geschiedenen selbstthätigen Organen, und sein einfaches Leben scheint sich in dem substantiellen Magen mit dessen Häuten und Muskeln abzuschließen. Je höher die Organismen sich entfalten, desto deutlicher tritt die Scheidung, die Mannichfaltigkeit, der Ueberfluß ein. — So ist in der Fuge das Substantielle mit seinen Accidenzen weit deutlicher im Gegensatze begriffen als z. B. im Tanz und Volksliede. Die melismatischen Zwischensätze in der Fuge sind bestimmt, den Uebergang, die Vermittlung von einer Durchführung zur anderen zu machen, um das Thema nach einiger Ruhezeit in größere Bedeutung zu heben. (Marx C.-L. 2, 272.). Eben so die Zwischenspiele im Choral, die Melismen in der Arie, die Cadenzen im Instrumentalsolo. Beispiele hierzu liegen in jeder (schönen) Fuge vor, und sind ohnedies so bekannt, daß sie weniger Erläuterung bedürfen.

Harmonische Uebergänge sind diejenigen, welche durch accordische Gestaltungen, bei denen das Element minder bedeutsam hervortritt, die Hauptsätze unterbrechen. Von dieser Art ist der bekannte Halbschluß in die Dominante, der Ganzschluß in Quartsext- und Septimenaccord, die Ausweichung in die Mediante,

*) „Melismatisch" nach einer älteren Terminologie und nach Hoffmann's Vorgang ist deshalb treffender, um die Verwechselung mit dem Substantiell-Melodischen des Thema's zu verhüten.

welche bei neueren Franzosen sehr beliebt ist, überhaupt was man Modulation nennt. Als Bindeglied zwischen den melodischen und harmonischen Uebergängen kann die Stimmführung betrachtet werden. —

Rhythmische Uebergänge nennen wir diejenigen, in denen weder melodischer Fortschritt, noch harmonischer Wechsel stattfindet, sondern die reine Tonwiederholung durch rhythmische Mittel belebt wird, als die häufig in Beethoven's früheren Werken auf den Septimenaccord weilenden Mittelsätze, das 4tactige wiederholte Melisma am Schlusse des ersten Satzes der Egmont-Ouverture; in der Pastorale sind einige der 4- und 8tactigen Wiederholungen des Motivs im zweiten Tacte (des Anfangs) als rhythmische Uebergänge zu betrachten.

Vereinigte melodisch-harmonisch-rhythmische Uebergänge sind in den Bach'schen Fugen, besonders denen des temperirten Claviers, sehr häufig, ja fast die einzigen, deren sich der Altmeister bedient; bei Beethoven findet sich diese vollendete Art vorzüglich in der C-Dur-Symphonie durchweg; in der C-Moll-Symphonie im ersten Satze, wahrend das Adagio mehr rhythmische Ruhepuncte hat; in der Eroica im ersten Satze und im Scherzo. Rossini gebraucht am liebsten harmonische oder rhythmische, selten vereinigte; Mozart wohl am seltensten die blos rhythmischen.

Dies möge hinreichen als technischer Grundriß der Uebergangslehre, deren Anwendung bei den Künstlern wir jetzt zu untersuchen haben; wie erscheinen die Uebergange bei dem schönen Kunstwerke? — Es sind Falle gedenkbar und kommen vor, wo das Thema nicht gleich anfangs erscheint, und eben so, wo es nicht bis zum Ganzschlusse fortgesetzt wird, sondern ein paar accidentielle Sätze hinzutreten zum Ende. Hiernach kann man vorangehende, nachfolgende und zwischensatzliche Uebergänge unterscheiden. So sind z. B. in Beethoven's C-Dur-Symphonie die ersten Tacte einleitend, nicht substantiell, und im Finale derselben die ersten 8; eben so in der Es-Dur- und D-Moll-Symphonie die ersten 2 Tacte; in der C-Moll-Symphonie sind am Schlusse ganze Rhythmenmassen accidentiell. Die einleitenden haben den Zweck, zu wecken und zu spannen, und können also nur dann wirksam sein, wenn ein bedeutender, großer Inhalt ihnen nachfolgt; die schließenden geben Ruhe und Festigkeit und Fülle: sie werden mit größerer Mannichfaltigkeit benutzt, und finden sich in angemessener Weise eben sowohl bei großartigen als leichteren Tonstücken. Auffallend ist, daß Handel, der sonst überreiche, in diesem Felde sparsam erscheint: die 4 accidentiellen Tacte am Schlusse des Messias kommen einem mager vor nach dem riesenhaften Amen, und der Schluß des Alexanderfestes ist noch abgebrochener. — Von den vermittelnden Uebergangen brauchen wir nicht weiter zu reden, da sie vorhin schon meist erläutert, und überhaupt die gewöhnlichsten und unentbehrlichsten sind.

Schwierig wird die Untersuchung, wenn man weiter fragt nach der Art und Weise der Verbindung. Man spricht von strengen, engangeschlossenen Uebergängen, von freieren, springenden — und ist in Gefahr, die Grenze zu verlieren; denn ist nicht auch ein Uebergangsloses gedenkbar? Und wie würde sich dieses von dem springenden Uebergange unterscheiden? Mit welchem Rechte, fragt die Aesthetik, kann das Naturband völlig zerrissen werden? Die Antwort bei Marx ist ein Cirkel, denn sie deutet nur mit andern Worten auf die Idee der Losgerissenheit überhaupt zurück (M.: „weil der Fortgang gleichsam einen Satz für sich, ein neues Tonstück bildet" C.-L. 1, 192.). Auch werden wir ohne ganze Aesthetik und gegenwärtiges Kunstwerk nicht aus diesem Cirkel herauskommen, und suchen daher einstweilen eine Bestimmung, an der sich der Uebergang und der Sprung, das Verbundene und Verbindungslose deutlich scheiden lasse. —

Strenge Uebergänge können diejenigen genannt werden, welche auf organische Weise aus dem Ganzen oder dem Nächstliegenden sich entwickeln, in denen die ursprünglichen Verhältnisse am meisten erscheinen. Da aber hiermit nur etwas höchst Abstractes gesagt ist, und in dieser ersten Strenge die Uebergänge auch selten durchgeführt sind, so sind für die einzelnen Unterarten folgende Bestimmungen hinzuzufügen: der strenge Uebergang im Melodischen ist derjenige, dessen Melismen aus der thematischen (Stamm-) Melodie entspringen, wie dieses am schönsten an der Diminutionsfuge im Messias zu sehen: „Lobsingt dem ewigen Sohn", wo fast nichts Fremdes hineingetragen, sondern das Ganze wie aus den ersten zwei Tacten erbaut ist. Im Harmonischen ist der strenge Uebergang die Modulation innerhalb der Grenzen der Tonica- und Dominantenaccorde mit ihren ersten Verwandten, den verminderten Septimen- und Moll-Harmonieen, in welcher Art manche Präludien des temperirten Claviers begnügt sind. Rhythmisch streng können endlich diejenigen genannt werden, wo innerhalb eines größeren Satzes die Tactart und die rhythmische Bewegung der Melodie nicht geändert wird, wie in allen Bach'schen Fugen.

Freiere Uebergänge sind also die, wo jene erste Befugniß, aus dem gegenwärtig Vorliegenden zu entwickeln, überschritten wird. Dies geschieht innerhalb der Melodie am wenigsten in der Weise, daß es sich nachweisen läßt, da sie eben das freieste und bewußtloseste Element der Musik ist, so daß man in gewissem Sinne auch sagen kann: alle melodischen Uebergänge

haben diesen Charakter der ungebundeneren Freiheit, denn auch in die strengsten schleicht sich eine unerwartete melismatische Wendung hinein; so sind in der genannten Händel'schen Diminutionsfuge einige Zwischensätze, besonders der letzte Dominanthalbschluß vor dem Ende, mit melismatischer Freiheit ausgeführt. — Deutlicher scheidet sich im harmonischen Gebiete Gebundenheit und Freiheit. Jenen nächstliegenden stehen die mehrseitigen Modulationen gegenüber, nebst den Trugschlüssen, und aus letzteren wieder abgeleitet die mehrseitig modulirten Trugschlüsse. — Rhythmische Freiheit ist die Aenderung des Tactes und des Rhythmus durch Vergrößerung und Verkleinerung, Beschleunigung und Verzögerung u. s. w.

Uebergangslos oder springend wird dasjenige genannt, dessen Verbindung wir nicht sogleich erkennen. Damit gestehen wir zu, daß zwischen dem freien und dem aufgehobenen Uebergange die Grenze schwer zu finden, wo nicht unfindbar ist. Und doch unterscheidet das Gefühl zwischen beiden ziemlich bestimmt: in dem freien Uebergange nämlich ist das Gesetz des Gegensatzes, der Unterordnung, Gliederung 2c. noch erkennbar; wo diese Erkennbarkeit schwindet, sagen wir von losgerissenem Uebergange oder Uebergangslosigkeit. Melodisch springend sind z. B. viele Uebergänge aus den Recitativen in die Gesänge, und innerhalb der Recitative selbst, wie häufig in den Opernsätzen der neuesten Italiener; rhythmisch springend die plötzlichen Zerbrechungen des erstgehörten Rhythmus, wovon glänzende Beispiele in dem Scherzo der Eroica, in der D=Moll=Sonate, in der D=Moll=Symphonie. Am geläufigsten und faßbarsten ist der harmonische Sprung, wovon Marx (C.=L. 1, 189.) viele treffende Beispiele angeführt hat.

Die Anwendung der gefundenen Sätze auf die Aesthetik würde nun von den Fragen ausgehen müssen: wo sind Uebergänge nothwendig; wie sind strenge und freie anzuwenden; welche Ideen erlauben oder fordern zunächst eine von beiden Arten? Da aber zur Beantwortung dieser Fragen ein unendlicher Stoff von vorhandenen Kunstwerken und ein vollständiges Gebäude der ästhetischen Psychologie erforderlich wäre, und wir ohnedies geeigneter sind zu lernen als zu lehren, so kehren wir die Frage um, indem wir untersuchen: wie verhalten sich die Künstler — natürlich die großen vorzugsweise — zu diesen Gesetzen? Ist bei ihnen eine bestimmte Tendenz auf eines derselben zu entdecken? und wie äußert sich, von der Uebergangslehre aus betrachtet, der Geist der Künstler?

Man kann auch in der Menschenseele und in den menschlichen Charakteren substantielle und accidentielle Theile, Seiten, Auffassungen 2c. unterscheiden. Was eine Seele (oder Persönlichkeit) ursprünglich beseelt, ihr eigenstes Leben und Streben nennen wir eben so substantiell, wie wir unter den Charakteren (oder Persönlichkeiten, im Plural) als substantielle diejenigen bezeichnen, welche irgend ein tiefes Seiendes, das in der Zeit oder Menschheit dunkel vorangedeutet liegt, zu ihrem Centrum haben, und ihr Leben voll Leidenschaft dem Zwecke hingeben, es zu verwirklichen. Accidentielle Seiten der einzelnen Seele sind die kleinen Verwickelungen mit dem Leben, das Reich der Bedürfnisse, das zufällig Beiherlaufende in den Ereignissen; und so erscheinen auch ganze Individuen als accidentielle, die im großen Ganzen nur beiherlaufen, nicht Stern, sondern Schein sind, oder wie Göthe von Philinen meldet, nur anempfinden. Substantiell ist die Natur des Genius, der die Weltseele selbst fasset und fühlet, und mitschaffet am sausenden Gewebe; accidentiell ist das Talent, das die Früchte der Welt fröhlich genießet und verarbeitet. Wie aber in jedem Menschen ein Abglanz der ganzen Menschheit steckt, so ist im Genius beides und im Talent beides, nur daß in jenem die thätige selbstständige Seite überwaltet, und in diesem die nachschimmernde. — Eine andere Fassung derselben Begriffe will die genetische Ansicht, wo dann das Substantielle als das Urwesentliche die geniale Natur, die Accidenz dagegen die erworbene Kunst (auch Künstlichkeit und Kunstfertigkeit) bedeutet. — Es ist aber mit dieser Unterscheidung durchaus nicht gesagt, daß das Substantielle (in Personen oder Sachen ist gleichgiltig) jedesmal auch etwas ideell Bedeutendes sei und als solches absolute Geltung habe. Dies ist ein schwieriger Punct; da er dem Obigen in einer Rücksicht zu widersprechen scheint, so müssen wir ihn weiter erlautern. Es kann eine Idee im Verhältniß zu irgend einem Organismus substantiell sein, den centralen Mittelpunct desselben bilden, und doch ohne höheres Interesse, ohne allgemeinen Werth; und hierin zeigt sich die Relativitat jener Begriffe auf's Schlagendste. So ist Ovid z. B. ein bedeutender Dichter, und doch die Substanz von den meisten seiner größeren Dichtungen sehr geringfügig, und nur die leichtfertigen Liebeslieder sind in der Hinsicht gediegen, daß die Substanz selbst, die sinnliche Liebe, ihm und seiner Zeit bedeutend war. Auch unter Göthe's Gelegenheitsgedichten sind manche poetisch interessante, deren Substanz ohne höheren Werth ist. — Nicht minder kann man unter menschlichen Charakteren gar manche finden, bei denen sich dieselbe Bemerkung aufdrängt. Einige sind in ihre Substanz gänzlich versunken und sprechen nur sie einzig aus: aber darum braucht diese nicht immer etwas Menschlichgroßes zu sein; solche einseitige Charaktere sind z. B. die mit fixen Ideen behafteten, wie sie jetzt den Inhalt vieler Novellenfiguren bilden, die nur ihre Substanz, und weiter nichts, auf krank=

hafte Weise aussprechen. — Demnach sind die genannten Prädicate (subst. und accid.) an sich keineswegs Lob und Tadel. So ist z. B. Phinot's und Scarlatti's oft sehr substantielle Musik für uns oft trocken und langweilig, während Weber's (C. M.) überreiche Accidenzen meist reizvoll und poetisch bedeutend sind.

(Fortsetzung folgt.)

Zwei Dichter als Musiker.

Leopold Schefer, Sechs Volkslieder zum Pianoforte, Text und Musik dem Dr. Rungenhagen gewidmet. — Op. 42. — Guben, bei Fechner. — Pr. 20 Sgr. —

Bettina Brentano, Sieben ein- und zweistimmige Lieder und Gesänge, Spontini gewidmet. — Leipzig, in Commission bei Breitkopf und Härtel. — Pr. 1 Thlr. —

Beide Namen wecken theure Erinnerungen an Stunden, in denen uns diese Dichter, der eine in die Zaubernähe seiner episch-lyrischen Muse gefesselt, der andre uns in den schäumenden Phantasiestrom einer schwärmerischen Jugendbegeisterung getaucht; und jetzt begegnen sie uns unter Umgebungen, die sie uns so fremdartig berühren lassen, daß man sich überreden möchte, es seien nicht dieselben. Weniger gilt dies bei uns von

Leopold Schefer, von dem wir wissen, daß er Musiker von Fach und als Componist von 12 Symphonieen nach Vollendung seiner akademischen Laufbahn sich längst schon in die musikalische Facultät eindisputirt habe. Obwohl die Musik seiner Volkslieder gleich auf den ersten Blick alle jene Eigenschaften offenbart, die dem geübten Auge als Resultate gründlicher musikalischer Bildung nicht entgehen und sich weniger nachweisen als a priori entdecken lassen, so wird es doch nicht Wunder nehmen, daß in diesen Volksliedern in Schefer der Dichter unmittelbarer zu uns spricht als der Musiker. Dies oder umgekehrt wird überall der Fall sein, da ja der Musiker bei dem Aufbieten productiver Kraft entweder nach dem Höhepuncte der Dichtung emporklimmen oder diese zu einer höheren Bedeutung zu entfalten sich bestreben muß. Uebrigens ist die Musik zu diesen herrlichen echt deutschen Gedichten eben so sinnig und frisch, als sie in ihrer Einfachheit den Volkston anschlägt, der zuweilen ganz entschieden durchklingt.

Anders tritt uns in der Dichterin Bettina Arnim der Musiker gegenüber. Die Composition ist hier nicht Sache des angeeigneten Berufes, den wir indeß nicht von dem angebornen trennen, sondern sie erscheint als die Huldigung einer genialen Frau, in der Widmung an einen gefeierten Componisten der Muse der Tonkunst dargebracht. Jenen Schwung der leidenschaftlichen Begeisterung, welcher die objectivirende Selbstkritik ein hemmender Zügel, ist auch diesen Compositionen eigen, die über dem poetischen Elemente, das sie durchweht, die technischen Härten übersehen lassen, die unter der Lupe der kalten Kritik gleichwohl etwas Geistvolles in ihren gigantischen Umrissen nicht verleugnen. Nr. 1, 3 und 5 sind für eine Altstimme, Nr. 2 für einen Mezzosopran, Nr. 4 für Sopran, Nr. 6 für Alt und Tenor, und Nr. 7 für Sopran und Tenor geschrieben. Druck und Ausstattung sind schön, aber theuer, denn 12 Druckseiten kosten 1 Thlr. netto.

J. B.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Es will einen Meister haben, dem die Fugen wohl fugen, quem artificium Fugarum non fugit.

Der Redner Gewohnheit ist, daß sie die stärckesten Gründe zuerst; hernach die schwächern; und zuletzt wiederum stärckere anbringen. Das scheinet gewiß ein besonderer Kunst-Griff zu seyn, welchen sich ein Musicus eben sowol, als ein Orator, zu Nutz machen kan.

Von dem weltberühmten und Music-gelehrten Steffani habe mir ehmals sagen lassen, daß derselbe, ehe er noch eine Feder angesetzet, die Opera, oder das vorhabende Werck, eine Zeitlang beständig bey sich getragen, und gleichsam eine rechtausführliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt die ganze Sache am füglichsten eingerichtet werden mögte. Hernach aber hat er seine Sätze zu Papier gebracht. Es ist eine gute Weise; ob gleich zu vermuthen, daß sich heut zu Tage, wo alles auf der Flucht geschehen soll, wenig finden werden, die Gefallen tragen, solche Ueberlegung anzustellen; es sey nun Unverstand, oder Gemächlichkeit (alias Faulheit) oder auch derjenige alberne Hochmuth, welchen man suffisance nennet, Schuld daran. Ja, wenns lauter Ziegen wären, die, ohne ein Bein zu zerbrechen, von der Mauer herabklettern könten, so holte Claus Narr die Leiter umsonst.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 42. Den 23. November 1843.

Von den Uebergängen (Fortsetzg). — 6tes Abonnementconcert. —

Wohl erfunden, klug ersonnen,
Schön gebildet, zart vollbracht —
So von jeher hat gewonnen
Künstler kunstreich seine Macht.

Göthe.

Von den Uebergängen.

(Fortsetzung.)

Hüten wir uns also, die Seelen nach logischen Formeln zu messen. Denn wollten wir aus jenen Sätzen den Satz ableiten, daß nun ohne Weiteres dem großen Genius allein die substantielle Seite zufiele, oder etwa das Accidentielle (als hier: die Uebergänge) blos das willkührlich zu Nehmende, das zu Erlernende wäre: da würde die Erfahrung häufig widersprechen. Zwar in der Hauptsache lassen jene Sätze diese Anwendung zu. Als die größten Genien in unserer Kunst, d. h. solche, die ihre Zeit begriffen, miterschaffen und fortgebildet und in wahrer künstlerischer Weise erhoben haben, sind zu nennen: Paläſtrina, Bach, Mozart, Beethoven, jeder in seinem Gebiete urkräftig, göttlich groß im Wollen und unermeßlich schön im Vollbringen. Wir erkennen nun zwar alsobald, daß es ihnen allen um das Substantielle gründlich zu thun war: die katholische Weihe, die evangelische Tiefe, die weltliche Herrlichkeit und die überweltliche Ahnung sind diese Substanzen, denen sich diese Gewaltigen gänzlich geweihet; und doch — welche Verschiedenheit in der Darstellung dieses substantiellen Geistes! sei sie nun aus ihrem persönlichen Bildungsgange oder aus dem Geiste der Zeit erklärt! Denn Paläſtrina ist fast lediglich substantiell, und alle Accidenzen scheinen zermalmt unter der Wucht der urgewaltigen Kerngedanken, die er verkündet; bei Bach und Mozart ist Substanz und Accidenz auf's sinnigste verschmolzen, obwohl in sehr verschiedener Weise; Beethoven neigt in seinen späteren Werken (nach Op. 100?) immer mehr zur substantiellen Aussprache seiner Ideen. Diesemnach sind Bach und Mozart als Künstler die vollendetsten, während Paläſtrina als Anfangspunct einer neuen Kunstperiode mit dem Substantiellen zu tief verflochten war, als daß er dasselbe in jeder Richtung hätte vollenden mögen, und Beethoven eben so in der Fülle des Seins webte, eine neue, letzte (?) Zukunft ahnend, so daß ihm später das Accidentielle gleichgiltiger ward.

Suchen wir an Beispielen das Gefundene darzulegen, vorzüglich aus den Werken dieses Viergestirns, zu deren weiterer Erläuterung jedoch auch Andere hinzugezogen werden müssen. — Wenn Paläſtrina die Feier seiner Seligen anhebt, so überschüttet er uns sogleich mit Fülle und Kraft der Töne, und dieser Strom zieht rastlos fort, ohne Unterbrechung, außer den kurzen Pausen vor den Hauptaccorden. Dieses ist fast allein accidentieller Natur, daß er einmal kürzlich vorbereitet auf einen Hauptschlag: sonst geht die Masse des substantiellen Inhaltes gleichsam erdrückend vorwärts, weil die leichteren Bindeglieder fehlen. Ein liebevolles Verweilen bei einzelnen Worten, lyrischen Brennpuncten rc. ist ihm fern; deshalb werden auch die Worte nur selten verdoppelt, und selten hebt sich aus den langgedehnten Cantilenen eine Glanzstelle als Mittelpunct hervor. Wenn auch ein Theil dieser Eigenthümlichkeit sowohl im Charakter der römischen Kirche als in dem epischen Stoffe seiner meisten Tondichtungen begründet liegt: so ist doch die individuelle Natur Paläſtrina's auch vorzugsweise dazu geneigt; und so kann man auch in dieser Hinsicht sagen, er ist der größte Künstler seiner Zeit,

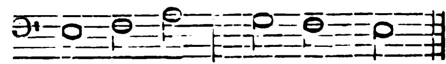
da er ihren Sinn vollkommen ausspricht. Denn gleichzeitige und wenig spätere Italiener, als Vittoria und der liebliche Organist Merula (in Commer's Sammlung) bezeichnen schon weit mehr die Unterschiede und stellen so Melodie und Uebergang deutlicher einander gegenüber; am bedeutendsten wohl der gewichtig kühne Orlando Lasso. Mit Palästrina ist wohl Josquin de Pres (Jodocus Pratensis 1500) am nächsten verwandt; wiewohl kleiner und schmächtiger, spricht doch auch dieser fast lediglich das Seiende aus in stiller vollwichtiger Weise. Wir erinnern nur an das Bekannteste, das **Stabat Mater**, die **Improperia**, die **Missa Papae Marcellini**. Das Stabat beginnt mit dem schwersten ungeheuersten Gewichte dreier voller Duraccorde (**A, G, F**) ohne Vermittelung; diesem Eingange folgt etwas gelinder das **Dum pendebat filius**. In dem Abwechseln der beiden Chöre und ihrer Steigerung aneinander und der großen Tutti's beider besteht fast das einzige Mehr und Minder, was wir hier als das Accidentielle erkennen. Doch liegt die Bestimmung dieser Höhenpuncte nicht allein im Texte, sondern sie ergeben sich weit mehr aus dem allgemeinen rhythmischen und melodischen Gange. Diese Höhenpuncte des Stabat, durch Vollstimmigkeit, Klarheit und größere melodiöse Süßigkeit bezeichnet, sind nämlich: **O quam tristis et afflicta; dum emisit spiritum; sancta mater, istud agas; donec ego vixero; confoveri gratia; paradisi gloria;** — unter welchen Sätzen wenigstens der **4**te und **5**te dem Sinne nach gar keiner Hervorhebung, der **2**te und **3**te nicht unumgänglich bedarf. — Die lieblicheren Improperia beginnen mit einem warmen Einleitungssatze, dessen Hauptwendung jedoch auf dem tibi und mihi (**popule meus, quid feci tibi? responde mihi.**) wider den Wortsinn ruht. Dies ist nicht allein Schwäche der (damaligen) Declamation, es ist aus dem Wesen des Tondichters zu erklären, der nichts auszusprechen hat, als das einfache Wirkliche, was ihn poetisch entzündet; er giebt es hin ohne Schmuck in natürlicher, erstgeborner Schönheit. Darum springen für die einzelnen Sätze des Gedichtes die Melodieen gleichsam fertig hervor, und kein weicheres Band bindet die geschiedenen. Diese harte Substantialität Palästrina's kann, wie gesagt, zum Theil ihren Grund haben in dem Standpuncte des Cultus seiner Zeit, wie in der Auffassung biblischer Worte, die damals in Rom gewöhnlich war; weit einflußreicher ist indeß außer der Persönlichkeit Palästrina's (und mit derselben) sein Standpunct als Reformator, als Schöpfer einer neuen Kunstperiode. Daß eine solche eingetreten, erkennt der Kundige an den Zeichen der Ueberlebtheit, welche die vorangegangene Periode getroffen: wie der Figuralgesang überkünstelt, der Mensuralgesang dadurch verwirrt und die alten Volks- und Kirchenweisen so gut wie erschöpft und verblüht waren. Eine ältere ästhetische Ansicht scheidet die altitalische Musik (seit Palästrina) in die erhabene, schöne und anmuthige Periode ganz treffend; denn einer Eingangsperiode, wie wir dieselbe auch seit Beethoven zu rechnen gewohnt sind, ist es eigenthümlich, vor Allem das Substantielle zu erbauen, die stetigen Grundlagen zu gewinnen; und dieses Streben, einseitig verfolgt, ergiebt die Grundstufe des Ernsten, Feierlichen, was um Wirkung unbekümmert in erhabener Selbgenüge sein Bestehen hat.

Wie ganz anders stellt sich schon bei Vittoria das Verhältniß. Als Zeitgenosse und Schüler Palästrina's ist er ihm in der allgemeinen Haltung, der besonderen Färbung der Modulation, der katholischen Weihe und Fülle verwandt. Dagegen zeigt sich in der Sonderung der Theile eine lebendigere fortgeschrittene Kunst. Bekannt ist das edel liebliche: **O quam gloriosum est regnum, in quo cum Christo sedent omnes sancti! Amicti stolis albis sequuntur agnum quocunque iverit.** (In Rochlitz' Sammlung älterer Kirchenmusik wohl das schönste.) Hier treten zuerst die Hauptmelodieen deutlicher auseinander: das Hauptbild (gleichsam das Subject) ist das Reich der Seligen, — das Prädicat: wie sie leben, was sie thun, sie folgen dem Lamme überall. Diese zwei Sätze sind reich entwickelt in charakteristischen Melodieen, und diese sind als solche geschieden durch zwei große Ruhepuncte. Der Glanz des Gloriosum regnum schwebt wie ein Morgenroth über dem Ganzen; geringfügiger (accidentiell) kommt die Bestimmung hinzu: in quo cum Chr. etc., und schließt ziemlich bestimmt ab vor dem zweiten Satze: amicti stolis albis; und dieser zweite Satz ist wieder geschieden von dem dritten, der in höchst bewegten wallenden Tönen das Sequuntur agnum singt. Es sind drei Hauptmelodieen, deren Glieder sich mit weit größerer Bestimmtheit abscheiden, als ähnliche bei Palästrina und Josquin. Diese schärfere Scheidung geschieht in rhythmischer und melodiöser Weise: jenes in dem Gegensatze fester und verschwimmender Rhythmen, dieses in dem Gegensatze zwischen Gesang und Modulation.

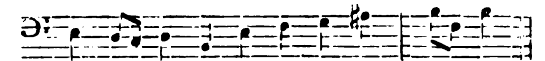
Von der weiteren Entwickelung der italienischen Kunst absehend, wenden wir uns zu der Blüthezeit der früheren deutschen Musik, wo Sebastian als ewiger Polarstern leuchtet, Licht gebend und Licht empfangend von Allen. Er und seine Zeit hatten es auch mit der Aussprache des Substantiellen mehr zu thun, als die nächsten vor und nach ihm erscheinenden Künstler; in ihm selbst aber ist, wie nirgend außer bei Mozart, das Seiende und Werdende aufs Innigste durchdrungen, und alle die kernhaften (substantiellen) Ideen, mit denen uns der Urgewaltige überschüttet, in der lebendigsten und klarsten Weise gegliedert, und mit den festesten und doch zugleich mildesten Bändern zusammengewebt; an dieser Vereinigung der Haupt- und Nebentheile ist fühlbar,

wie irdische Mühen die himmlischen Gaben vervollkommnen, wie Arbeit und Genius sich wechselseitig steigern, um die herrlichsten Gebilde des Menschengeistes zu erzeugen. Doch ist bei Bach allerdings das Substantielle mehr überwiegend als bei Mozart. Mit diesem Vorwiegen ist an sich kein Lob und Tadel, überhaupt kein sittliches Urtheil ausgesprochen. Denn es kann auch ein hoher Genius, in sofern ihn Zeit und Umstände begünstigen oder verführen, zur Leichtigkeit, zum Leichtsinn, zur Ueberschätzung des Accidentiellen hinneigen, und umgekehrt auch die minder begabte Natur durch ernste innige Richtung und Entfernung aller Eitelkeit sich zur mehr substantiellen Seite hinwenden; und wieder erfahren wir, daß sich das Leben in logischen Formeln nicht summiren läßt. Auch ist nicht außer Acht zu lassen, daß das Substantielle nur als Gegensatz des Accidentiellen verstanden wird, und also nicht alles, was sich als substantiell ankündet, deshalb sogleich vortrefflich, genial ist. So hat Gottfried Weber und mit ihm manche Dilettanten diese Richtung auf das blos Substantielle, womit sie sich selbst schaden, indem der Mangel der Tiefe und des Inhaltes in diesem Falle nicht durch die gefällige Form vergütet wird. G. Weber's Ouverture zu Wilhelm Tell giebt hierzu ein erschreckendes Beispiel. Dort ist eine Häufung von Hauptthemen, die jedes für sich etwas bedeuten wollen; weil ihnen aber die Bindeglieder fehlen, so ist der Gesammteindruck peinlich überfüllt und einheitslos, um so mehr, da auch die Melodieen an sich nicht reizend sind. Wenig anders scheint das Verhältniß bei Leop. Schefer (den ich indeß nur aus Einem Werke kenne): auch hier ist durch Ueberwiegen des Substantiellen die Zerrissenheit des Ganzen erklärt, und nicht durch die Macht des Gehaltes vergütet. Dem geistreichen Dilettanten ist immer zu rathen, daß er auf das Accidentielle tüchtigen Fleiß verwende, damit er erfahre, was Kunst sei, und durch Arbeit die Ungunst seines Standpunctes überwinde.

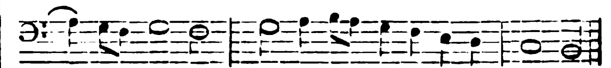
Abgesehen also von der sittlich lobenden Schätzung, finden wir in Bach die Vereinigung der Elemente meist in schönstem Maße; dagegen bei Händel zuweilen das Substantielle, manchmal auch wohl das Accidentielle überwiegt, zum Schaden der Schönheit des Ganzen, wo er eilig gearbeitet. Um hier mit Beispielen anschaulich zu sein, nehmen wir von den bekannteren einige der herrlichsten und der schwächsten heraus. Im temp. Clavier gehören unter die gediegensten die beiden E-Dur-Fugen und die Präludien in B-Dur, H-Dur, A-Moll des zweiten Theils. Die E-Dur-Fuge



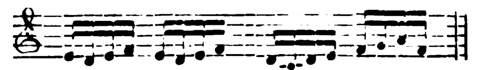
gestaltet aus diesem einfachen Thema und dem gangartigen Melisma am Schlusse des Thema's



ohne fremde Zuthat den ganzen Reichthum dieses überreichen frommglühenden Gesanges, in dem man fast Menschentöne vernimmt, wie: „O daß ich tausend Zungen hätte!" — Die erste Durchführung kann, zumal bei Bach, als die nothwendige natürliche Entfaltung der Substanz gelten, wo weniger accidentielle Seiten erscheinen; doch sind schon hier die übergehenden, begleitenden Töne durch blasseren Schein von den starkgefärbten Glanzstellen unterschieden; so der Gang im 4ten bis 5ten Tacte:



Hierauf tritt sogleich nach der ersten Durchführung mit der Engführung des 9ten Tactes eine substantielle Ueberfülle ein, deren gewaltige Wirkung den milden Gegensatz von 4 accidentiellen Tacten (12 — 15) hervorruft, in denen das Suchen und Streben sich ausspricht, das sein Ziel findet in dem großartigen Mittelsatze Tact 16 — 27, in dem die Erscheinung des Thema's zu Anfang und die verkleinerte Wiederholung am Schlusse (16 — 17. 26 — 27.) sich substantiell verhalten zu den übrigen verknüpfenden Tacten, von denen besonders Tact 21, 22, 23, 26 accidentiellen Charakter haben. Von diesem Mittelsatze leiten die Tacte 29 — 34 zum dritten Haupttheile, dem Schlußsatze hinüber; hier sind besonders belehrend T. 29 und 34, wie jener schwellend, emporgeflügelt den kleinen Ruhepunct nach sich zieht, dieser völlig hinabgesenkt die Ruhe des Gemüthes hervorruft, welche den stillen Einsatz des ersten Thema's (zum Schlußsatze T. 35.) vorbereitet. Dieser bewegt sich schön gegliedert in stolzer Einfalt zum Ende; T. 38 und 39 sind übergehende; sie verrathen das letzte Aufflammen des Thema's, welches im 40sten T. erscheint; die nachfolgenden Tacte sind als freier Schluß accidentiell. — In dem naiv spielenden Thema der anderen E-Dur-Fuge liegt der Reiz des übergehenden Ausschweifens schon ursprünglich verborgen; die wogende Figur



giebt, wie sie selbst accidentiell ist, den übrigen Accidenzen ihren Ursprung, und so geht die ganze Fuge, ohne tiefere Erregung doch das holdseligste Spiel reizender schlankgewundener Gestalten darbietend, in einem Flie-

hen und Suchen zwischen Substanz und Accidenz dahin. Wie jener accidentielle Gang dem Ganzen einen freien flüchtigen Charakter giebt, so scheint er auch die Ursache der übervollständigen Durchführung im Anfange (wo sich der Führer in der Mitte, T. 3 und 6, verdoppelt), und des lang abwesenden Mittelsatzes zu sein, der von T. 11 — 19 nur einmal an untergeordneter Stelle (T. 16.), wo kein rhythmischer Abschnitt ist, das Thema bringt. Der Schlußsatz zerfällt sonderbar in zwei Theile, die vom 19ten und 25sten T. an zu rechnen sind, immerfort von den Nebensätzen durchschlungen und unterbrochen, und selbst am völligen Ende den Hörer im Ungewissen lassend, wie das eigentlich gemeint sei, wo der substantielle Theil hingerathen — und ehe die bestimmte Antwort noch ertönt, ist der Schluß da, fast ungemischt substantieller Natur. Diese Fuge, so wenig günstig das Thema an sich zur Fugirung ist, kann man darum ein Meisterstück nennen, weil sie bei aller Unbändigkeit und Keckheit ihres Wesens doch so scharfgeprägt das Accidentielle und sein Gegentheil kennen lehrt: und dazu der reizende humoristische Inhalt! — Was ist nicht überhaupt aus diesem Wald von Herrlichkeiten zu erlernen, wenn es auf Studium ankommt, ganz abgesehen vom Genusse, so weit sich der überhaupt trennen läßt! —

(Fortsetzung folgt.)

Fünftes Abonnementconcert,

d. 2. November.

Ouverture zu Leonore von L. v. Beethoven (C-Dur Nr. 3.). — Scene und Arie von L. Beethoven (Miß Birch aus London). — Concertino in Form einer Gesangsscene für Violoncell von Kummer (Hr. W. Metzner, Herzogl. Meining. Kammermusikus). — Arie von Marliani (Miß Birch). — Adagio und Variationen für Violoncell, comp. und vorgetr. von Hrn. W. Metzner. — Symphonie von Mozart (C-Dur, mit der Schlußfuge.) —

Seit langer Zeit hat keine Sängerin uns ein so inniges Vergnügen gewährt, als Frl. Birch, denn bald hatten wir den Mangel einer gründlichen Gesangsbildung zu beklagen, bald fehlte ein edler, gefühlswarmer Vortrag, oder es störte uns eine gelittene Stimme, oder eine forcirte Manier, der wir nach unsern Begriffen von einem schönen Gesange keinen rechten Geschmack abgewinnen konnten. Wollen wir nun auch nicht gerade behaupten, daß es einem Kritiker nicht möglich wäre, an dem Gesange des Frl. Birch noch Ausstellungen zu finden, so sind doch ihre Mittel und ihre Verdienste so überwiegend, daß sie bei einigem Sinne für wahrhaft Schönes jene leicht vergessen lassen. Die Stimme der Frl. Birch ist ein umfangreicher Sopran, der Klangfülle, Stärke, Zartheit, Gleichheit, Charakter und Schönheit in sich vereint, also alle Eigenschaften, welche die Natur gewähren und die Kunst veredeln kann. Ihre Gesangmanier zeigt, bei musterhafter Vocalisation — ohne die freilich auch keine edle Schönheit der Stimme möglich ist — und reinster Intonation, die sorgfaltigste Bildung und einen geläuterten Geschmack, so wie ihr Vortrag ein inniges Verständniß der Composition und ein warmes Gefühl, das mit feinem Tacte überall die Grenze der wohlthuenden Schönheit hält. Bewährt sich Frl. Birch in der Folge, wie sie sich heute gezeigt hat und wie wir es zuversichtlich glauben, dann stehen uns Genüsse bevor, die für Alle eben so lehrreich als erfreulich sein werden, und hat die Direktion für diese glückliche Acquisition ein neues Recht auf die Dankbarkeit des Concertpublicums. —

Hr. Metzner zeigte sich als ein sehr tüchtiger Virtuose, dessen eben so bedeutende als sichere Fertigkeit unsre ganze Achtung verdient. Seinem Vortrage jedoch fehlt die edlere Weihe, der veredelte Geschmack, ein Mangel, der besonders in der ruhigen Cantilene, dem eigentlichen Probierstein eines Künstlers, fühlbar war. Auch in der Wahl der vorzutragenden Piecen empfehlen wir ihm mehr Sorgfalt, denn eine so alles Maß überschreitende Composition wie die von Kummer, ist ein kaum zu überwindendes Hinderniß zur Gunst des Publicums. Wir wünschen dem jungen, und jedenfalls sehr talentvollen Künstler Gelegenheit, seinen Cursus einer höheren Ausbildung an ausgezeichneten Vorbildern vollenden zu können, um für die Folge das zu erfüllen, was seine jetzigen Leistungen von ihm versprechen. —

Die Ausführung der Leonoren-Ouverture, so wie Mozart's Symphonie gehört zu den Bravourleistungen unsers Orchesters, und als solche längst anerkannt, bedürfen sie keine nähere Besprechung.

3.

Geschäftsnotizen. October. 2. Berlin, v. C. — 3. Paris, v. J. F. — 6. Emden, v. K. — Schlebusch, v. v. Z. — 7. Breslau, v. M. — 9. Paris, v. H. Gruß. — 11. Bremen, v. H. Nicht geeignet — Schleusingen, v. G. — 13. Dresden, v. B. — 15. Hamburg, v. M. — Haag, v. B. — 18. Rotterdam, v. B. — 25. Paris, v. J. F. — 28. Haag, v. B. — 30. Wien, v. F. — Schneeberg, v. K. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 43. Den 27. November 1843.

Von den Uebergängen (Fortsetzg). — Bericht über Berlioz' musik. Reise (Fortsetzg). — Feuilleton. —

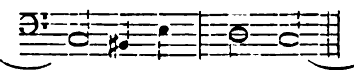
Jeden anderen Meister erkennt man an dem, was er ausspricht,
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styl's.

Schiller.

Von den Uebergängen.

(Fortsetzung.)

Von den Präludien genauer zu reden, würde hier zu weit führen; unter den Fugen, die dem Studium wie der Empfindung den größten Stoff bieten, heben wir nur noch hervor: die in Cis-Dur und Moll des ersten Theils:



und die in F-Moll des ersten:



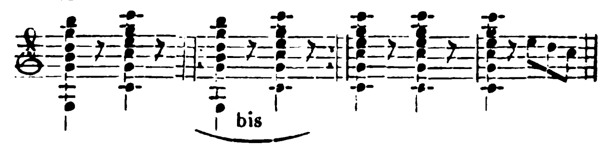
mit ihrer tiefen göttlichen Schwermuth. — Während Bach in dem temp. Clav. seine schönste Kraft dargelegt in edelster Weise, hat die: „Kunst der Fuge" einen Theil ihrer bekannten Herbigkeit in dem Umstande, daß sie zuweilen übermäßig substantiell ist, und diese immerfort hervorbrechende Substanz, das Grundthema, an sich keine Schönheit hat: denn in diesem letzteren Falle wäre der Ueberfluß leicht zu tragen. In diesem merkwürdigen Werke sind deshalb die freieren mit vielen Melismen durchwürzten Fugen nicht blos genießbarer, sondern voll hoher schwungvoller Schönheit, als: Nr. 6. 7. 8.

Von Händel gedenken wir als der bekanntesten: des Messias, Samson, Josua, Alexanderfest. In den ersten beiden ist, wenige Einzelheiten abgerechnet, die vollkommenste Durcharbeitung der Kunstelemente zu bewundern. Unter die gründlichsten an Schönheit und Geist vorzüglichsten Sätze sind zu rechnen: „Hoch thut euch auf" — „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet" — das „Amen". In erstgenanntem Chore ist eine wundervolle Weichheit neben dem Glanze; der kraftvolle Jubel wird durch die mildesten Bänder zu einem bestimmten, faßlichen Gedichte, und nur der Uebergang zu den Worten: „Gott Zebaoth" ist springend, um die Absonderung des jenseitigen in Wolken thronenden Gottes zu malen. Die himmlische Milde der Sopranarie wird durch die Weichheit der Bänder zur höchsten Schönheit verklärt. Im Amen ist die Verschmelzung so innig und eins, daß man an diesem den ganzen Händel in seiner Fülle studiren könnte, wenn nicht die zwei Schlußtacte jenen Massen gegenüber zu klein schienen. Das „Halleluja" ist dagegen ein Meisterstück accidentieller Verarbeitung; denn die Grundmelodie nimmt verhältnißmäßig einen kleinen Raum ein, und die einfachen Posaunenaccorde, gegen das Ende vervielfältigt, sind mehr Accidenz als Inhalt; dagegen haben andere Sätze, in ihrer substantiellen Abgeschlossenheit minder fließend, ein herbes Gepräge, z. B. „Geheiligt bringt ihm Preis" — „Ist Gott für uns ꝛc." — Im Samson ist der hochernste Feierchor: „Zum glanzerfüllten Sternenzelt" ein Wunder von Einheit an substantieller Tiefe und fließender Verbindung. Im „Josua" ist der schöne Chor: „Der Herr gebeut und Josua führt" vorwiegend substantiell; die Chöre: „Die Völker beben" (bei dem Fall von Jericho) und: „Die Sonne steht in Himmels Mitten still" mehr accidentiell, von geringem thematischen Inhalt, so auch der Anfangschor. Am schroffsten erscheinen die Gegensätze in dem sonderbar berühmten und sehr mit Unrecht als ganzes Kunstwerk gepriesenen „Alexanderfest", wo einige Schönhei-
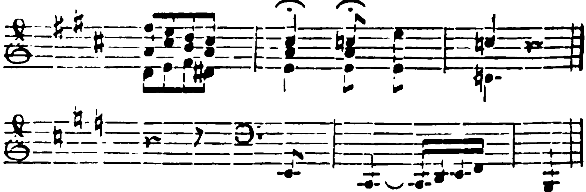
ten schwerlich für die Trockenheit des Textes und die Gewaltsamkeit der Tondichtung Ersatz geben können. Denn die Recitative, übergenau mit Detail-Malerei beschäftigt, kommen nur wenig zum verständlichen Flusse, und unter den Chören sind viele, die nur das Verdienst der Nachbildung der Worte ohne innere Selbstbildung haben. Besonders auffallend in abgerissener Weise ist der Chor: („die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrei:) Heil, Liebe, dir! der Tonkunst Heil und Dank", wo in letzterem der in sich nicht melodischreiche Fugensatz oft ganz ohne Vermittelung wiederholt, und die Folgesätze ohne anderen Zusammenhang sind als den einfachsten harmonischen, während Melodieen und Rhythmen sich auf's herbste aneinander stoßen. Die Arie: „Krieg, o Held, ist Sorg' und Arbeit" und der Schlußchor sind in diesem substantiellen Ueberfluß die unerträglichsten, weil diese Substanz durchaus nicht schön und erhebend, sondern fast nur charakteristischer Ausdruck der vorgeschriebenen Worte ist.

In Mozart's Werken sind die Beispiele vollkommener Ineinsbildung reichlicher, und es wird schwer halten, eine der milden Schönheit zuwiderlaufende Härte aufzufinden, weshalb auch in seinen schwächeren Werken dieselbe Lieblichkeit, freilich dann zur Lauheit verdünnt, angetroffen wird. Die innigste Einheit ist wohl in den Kern- und Kron-Ouverturen zu Don Juan und der Zauberflöte. Unter den Gesängen scheinen mir die komischen Arien die beachtenswerthesten, weil sie der weichen Natur des Tondichters mehr abgerungen und zum Theil sehr kunstvoll angelegt sind. Da hier wohl am wenigsten wird widersprochen werden, so können wir der ausführlichen Belege entbehren, und erinnern deshalb nur an die köstlichen Eingangs-Duette zur Entführung, zu Figaro und Cosi fan tutte. Unter den Instrumentalien sind außer jenen Ouverturen die triftigsten Beispiele die C-Dur-, D-Dur- und G-Moll-Symphonie.

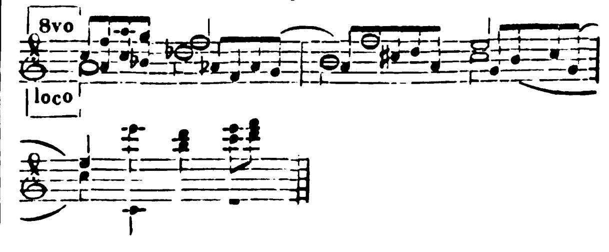
Die wichtigsten für unser gegenwärtiges Studium sind Beethoven's Werke. Im Allgemeinen behaupteten wir vorhin, daß die älteren Werke von dieser Seite vollendeter, in den späteren dagegen bei großer innerer Fülle der Zusammenhang oft minder strenge sei. Mit welcher Mozart'schen Sicherheit (und Weichheit sogar) sind die Umrisse der Gestalten verschmolzen z. B. in der ersten Symphonie, ferner in der Symph. D-Dur, C-Moll, der Sonate pathetique, dem G-Dur-Trio (Clav., Viol., Vcello.). An strenger einheitlicher Durchführung ist namentlich das erste Allegro der D-Dur-Symphonie und das letzte der C-Moll-Symph. zu bewundern. In dem Uebergange von der Menuet zum Finale dieser letzteren zeigt sich eine der Eigenthümlichkeiten, die Beethoven stationär geworden scheinen, nämlich die Ausdehnung des Septimen-Accordes in rhythmischer Wiederholung, welche noch auffallender in dem ersten Satze der Clav.-Son. Op. 22. (B-Dur) hervortritt, zwar in größerem Reichthume auf der orgelpunctischen Dominante umherschweifend, doch ohne den gewürzigen Reiz, der sonst den Beethoven'schen Melismen innewohnt. — Diesen Septimen-Verweilungen gerade entgegengesetzt ist eine andere Weise des Ueberganges, deren Sinn mir noch nicht deutlich geworden: sie hat am meisten den oben bezeichneten Charakter der Zerrissenheit, weil der Uebergang als solcher in ihr nicht sogleich erkannt wird: dies ist die Beethoven allein eigenthümliche Tonica-Verweilung. Einige der schlagendsten Beispiele sind: 1) in der kühnen stolzen Ouverture Op. 115. (C-Dur) der (ungefähr 100—120ste Tact vom Schlusse) Ruhepunct auf der Tonica!



wo das Gefühl eher zum Dominant-Verweilen sich hinneigt, wie es bei der früheren ähnlichen Stelle gebraucht ist. 2) in der Sonate Op. 101. (A-Dur, Ausg. v. Haslinger) die Fortschritte S. 10. Z. 6. T. 8. und ebenso S. 15. Z. 6. T. 5—7.



wo sich aus dem Charakter der ganzen Sonate mit Mühe demonstriren läßt, wie dieser harte Widerspruch ihrer Idee angemessen; die Vermittelung des geringsten Dominant-Anklanges hätte den Riß verkitten können. War es nicht seine Absicht, so zu verfahren, so erhalten wir doch im Folgenden keinen vollen Aufschluß über diese losgerissene Weise. 3) in der kraftvollen an substantiellem Inhalt überreichen Sonate Op. 106. (B-Dur), wo der Uebergang wiederholt mit einer gewissen Stumpfheit geschieht, z. B. S. 5. Z. 3. T. 3—4. und 14, 4, 2 (Artaria's Ausg.):



wobei vornehmlich auffällt, daß bei diesem Hauptscheidepunct die Tonica im schlechten Tacttheile erscheint und gebunden bis in den guten hin ruhen bleibt, wodurch sie nicht allein an Wirksamkeit für sich verliert, sondern auch der Charakter des Ueberganges verwischt wird.

(Schluß folgt.)

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Berlin.]

Wir übergehen den Schluß dieses Briefes mit seinen Bemerkungen über die Gesangchöre Berlins und seinen Urtheilen über die Sängerinnen: Fräul. Marx, Frl. Tuczek, Frl. Hänel und Mad. Schröder-Devrient, so wie über die Sänger, die HH. Bötticher, Zschiesche, Mantius und Pischek; und obwohl das eben so verfehlte als ihm in der öffentlichen Meinung in intellectueller wie persönlicher Beziehung nur nachtheilige Urtheil über Deutschlands größte dramatische Sängerin, Madame Devrient, reichhaltigen Stoff zu einer Zurechtweisung bietet — so wenden wir uns gleich zu dem nächsten Briefe, in welchem er dieses Urtheil durch eine breite kritische Auseinandersetzung und durch witzhafte Schmähungen à la Charivari manifestiren zu können meint.

Dieser, sein achter Brief, ist an Habeneck, Chef des Orchesters der großen Oper zu Paris, gerichtet und bespricht zunächst die Darstellungen der Armida und der Hugenotten. Eben so ergötzlich als wahr schildert Berlioz das Thun und Treiben der Musiker wie der Sänger an Abenden, wo es den Anschein hat, als ob es in Folge eines stillschweigenden Uebereinkommens zwischen diesen und dem Publicum gestattet sei, die Aufführung einer Oper mehr oder weniger zu vernachlässigen. Am Schlusse dieser Schilderung, die bei Gelegenheit des dargestellten Beginnens der Chorstimmen ziemlich pikant ist, sagt er:

„Man muß doch ein wenig ausruhen, man kann nicht immer göttlich sein, und solche Vorstellungen im Gähnen helfen diejenigen an's Licht stellen, wo man Sorgfalt, Eifer, Aufmerksamkeit und Talent zeigt. Freilich begreife ich recht wohl, daß man nicht Tag für Tag vor den Büsten der großen Männer Weihrauch streut, allein es muß verletzen, wenn man Gluck's oder Beethoven's Büste in der Bude eines Perückenmachers als Haubenstock dienen sieht. — Aus dem Allen will ich keineswegs den Schluß ziehen, daß man sich's bei einigen Vorstellungen der Oper in Berlin in dem Grade bequem mache; nein, dort ist man sehr mäßig; in dieser, wie in mancher andern Hinsicht, sind wir (in Paris) überlegen. Begegnet es uns, ein Meisterwerk splinternackt dargestellt zu sehen, so erlaubt man sich in Preußen nur, es in Negligé zu zeigen. So sah ich Figaro und Freischütz geben. Es war nicht schlecht, ohne ganz gut zu sein. Da herrschen eine Art losen Ensemble's, unbestimmter Präcision, ein laues Feuer, eine mäßige Kraft. Man hätte nur Farbe und Bewegung, diese eigentlichen Symptome des Lebens, und den Luxus gewünscht, der für eine gute Musik wirklich unentbehrlich ist, und endlich noch etwas, was ganz wesentlich, nämlich: Begeisterung.

Als es sich aber um Armide und die Hugenotten handelte, zeigte sich eine völlige Verwandlung. Das große Orchester mit seinen 28 Geigen, und verdoppelten Blasinstrumenten, der große Chor mit seinen 120 Stimmen waren da und Meyerbeer herrschte am Dirigentenpulte."

In dem nun folgenden Berichte über die Aufführung der Hugenotten nimmt Berlioz Gelegenheit, die ganze Schale seines Zornes über das Haupt der Madame Schröder-Devrient auszuschütten. Man würde ihm natürlich sehr Unrecht thun, wollte man ihn deshalb unklug nennen, daß er wohl nur einer Privatpikanterie den Zügel da schießen ließ, wo er als Künstler unparteiisch Anerkennung zollen mußte, denn er sagt: „Ich hatte kein persönliches Interesse, kein Vorurtheil weder für noch gegen Mad. Devrient", und es muß wohl wahr sein, weil es gedruckt zu lesen ist. „Ich entsinne mich nur," fährt er fort, „daß sie mir im Fidelio vor vielen Jahren bewundernswürdig erschien, und daß ich dagegen ganz neulich in Dresden ganz schlechte Singmanieren und eine oft durch Uebertreibung und Ziererei entstellte Action bei ihr bemerkt hatte. Diese Fehler fielen mir dann in den Hugenotten um so stärker auf ꝛc. ꝛc."

Er entwickelt nun den Charakter der Valentine und sucht daraus die fehlerhafte Auffassung und Darstellung desselben von Mad. Devrient darzuthun. Er begnügt sich natürlich nicht mit einer ruhigen und leidenschaftlosen Zurechtweisung, sondern läßt sich zu gewaltthätigen Ausfällen verleiten, wie z. B. in folgenden Worten:

„Mad. Devrient würde sich verloren glauben, wenn sie nicht in jedem Auftritte mit Recht oder Unrecht und durch welche Mittel es auch sei, die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zöge. Offenbar hält sie sich für die Angel des Drama's, für die einzige Rolle, welche die Zuschauer zu beschäftigen würdig sei. „„Ihr hört auch diesen Schauspieler, ihr bewundert den Verfasser! Dieser Chor interessirt euch! — Einfaltspinsel, die ihr seid! Hier sehet her, denn ich bin die Dichtung, ich die Musik, ich bin Alles, nur meinetwegen dürft ihr in's Theater gekommen sein!"" In dem Duo, während

Raoul sich der ganzen Heftigkeit seiner Verzweiflung hingiebt, stützt Mad. Devrient ihr Haupt anmuthig wiegend auf die Hand, um die schönen Locken ihres blonden Haares links frei herabhangen zu lassen, dann sagt sie einige Worte, und während Raoul antwortet, nimmt sie eine andere Stellung an und läßt den sanften Schimmer ihrer Haare rechts bewundern. — Ueber ihren Gesang habe ich schon gesagt, daß ihm oft Richtigkeit und Geschmack fehlt. Aber nichts ist, was ich kenne, ihren gesprochenen Interjectionen vergleichbar. Nie singt Mad. Devrient die Worte: Gott, o mein Gott, Ja, Nein ꝛc.: Alles dies wird gesprochen oder geschrieen. Ich kann nicht beschreiben, welchen Abscheu ich gegen diese antimusikalische Declamationsart hege." ꝛc. ꝛc.

In wie weit Berlioz bei seiner Beurtheilung dieser großen Künstlerin in der Rolle der Valentine das Recht auf seiner Seite habe, und bis zu welchem Puncte die Individualität des Künstlers, zumal wenn sie mit solcher Genialität wie bei Mad. Schröder-Devrient hervortritt, sich bei der Darstellung eines dramatischen Charakters geltend machen dürfe, lassen wir als zu weit führend unerörtert. Verschweigen dürfen wir indeß nicht, daß es eben so voreilig als lächerlich ist, solch ein Urtheil nach Maßgabe einer einzigen der vielen Rollen zu construiren, in denen sie bewundert wird. Uebrigens fragen wir, ob es nicht mit Recht einem Deutschen, der kein Wort Französich versteht, als Anmaßung angerechnet werden müßte, wollte er ein gleiches Urtheil über eine der gefeiertsten Künstlerinnen Frankreichs veröffentlichen? — In diesem Falle befindet sich Berlioz, der wortkarge und der deutschen Sprache völlig unkundige Franzose, dem die zwischen den Gesang eingeschaltenen, gesprochenen Phrasen und Interjectionen so abscheulich sind. Es mag das französische Ohr wohl unangenehm berühren, das bekanntlich aus der Oper den gesprochenen Dialog verbannt, um wie viel mehr, wenn dem Zuhörer der Sinn dieser gesprochenen Worte völlig unverständlich ist, geschweige daß ihm der innere poetische Zusammenhang erkennbar. Was freilich dem König erlaubt, darf darum noch nicht der Sclave thun. Einverstanden mit allen willkührlichen Veränderungen als Eingriffen in die Rechte des Componisten, was Berlioz stets und überall, wo es ihm vorgekommen, mit Recht tadelt, begreifen wir gleichwohl nicht, wie er Mad. Schröder-Devrient des Personalismus und kindischer Koketterie beschuldigen kann; und wenn wir sein Urtheil in dieser Beziehung weniger lächerlich als verdächtigend finden, würden wir nichts mehr beklagen, als daß sein körperliches Auge blos für die sinnliche Schönheit, z. B. das schöne blonde Haar, empfänglich, sein geistiges aber blind für die durchgeistigten Mimen, Gesten und Bewegungen einer Künstlerin sei, die in jeder derselben einen plastischen Act erblicken läßt. Doch wozu noch mehr Worte der Rechtfertigung? ! — Was wir anderwärts schon bei dieser Gelegenheit gegen Berlioz ausgesprochen, ist gewissermaßen nur ein Echo für das, was Jeder fühlen muß, der da weiß wie tief die Begeisterung für diese große Künstlerin in das Herz Deutschlands gedrungen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

*** H. Dorn's „Schöffe von Paris" ist mit vielem Beifall in Cöln unter Leitung des Componisten gegeben worden. — „Rienzi" von R. Wagner wird eine der ersten Opern sein, die unter dem neuen Directorat des Leipziger Theaters zur Aufführung kommen wird. Dieselbe Oper geht ehestens in Hamburg über die Bühne. —

*** Hr. Capellm. Kalliwoda hält sich seit einigen Tagen hier auf; er hat eine neue Symphonie gebracht, die in nächster Woche in dem Gewandhausconcerte zur Aufführung kommt. — Niels W. Gade, der junge geniale Däne, hat gleichfalls eine neue Symphonie beendigt; er wird noch einige Zeit bei uns verweilen, um dann seine Reise nach Italien und Frankreich fortzusetzen. —

*** Es heißt, daß auch auf dem Dresdener Hoftheater eine antike Tragödie mit Musik gegeben werden soll; die „Helena" des Euripides soll es sein. — Der Clavierauszug der „Medea" mit Musik von W. Taubert ist so eben im Druck erschienen. —

*** In Cöln hält Hr. MD. Rahles Vorlesungen über Geschichte der Musik. — Hr. Brendel in Dresden setzt die seinigen auch in diesem Winter fort. — Einen ähnlichen Cyklus hält Hr. C. F. Becker am hiesigen Conservatorium. —

*** Hr. GMD. Mendelssohn hat uns vor einigen Tagen auf längere Zeit verlassen. Die Concerte der Berliner Capelle haben unter seiner Leitung in dieser Woche bereits begonnen. Man will sich dabei von nun an nicht allein auf Symphonieen beschränken. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 44. Den 30. November 1843.

Von den Uebergängen (Schluß). — Kirchenmusik (Schluß). — 6tes Abonnementconcert. — Aus Magdeburg. —

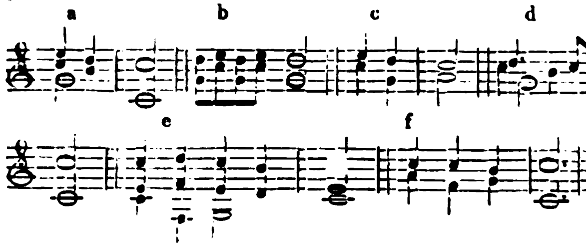
— So war's immer und so wird's bleiben, die Unmacht
Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.

Schiller.

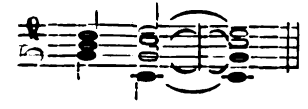
Von den Uebergängen.

(Schluß.)
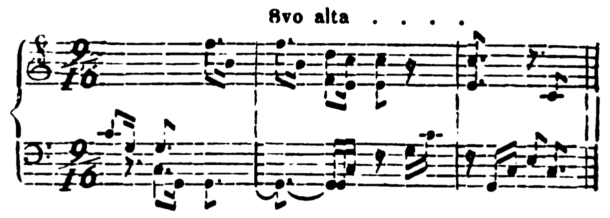
Von diesen drei Beispielen ist das zweite das erklärlichste: es ist aus dem substantiellen Thema entwickelt und führt dessen gaukelnden Muthwillen in ein fremdes, doch verwandtes Gebiet plötzlich über, und der ungeberdige Stoß in's Moll hinein thut die Wirkung eines lustigen Schreckens. Das erste bringt den Charakter der Zerschnittenheit empfindlicher und unverhüllter; denn indem ein scheinbarer Ganzschluß auftritt, so ist es schon mehr als jene Stelle verlangt; vollends ungenießbar wird es durch die merkwürdige Verschiebung des Rhythmus, die einer Syncope ähnlich sieht, da sonst naturgemäß der große Ganzschluß wie der große Halbschluß, Trugschluß rc. auf den guten Tacttheil fällt, z. B.



Diese Beethoven'schen Schlüsse, Uebergänge rc. erinnern durch ihre Herbigkeit an die fremdartigen Rückungen der alten Italiener, als:



wobei man sich immer unbehaglich fühlt, wie zwischen Stoß und Fall. Wie hier in Nr. 1 und 3, so ist auch der Schluß der sonst unendlich schönen Sonate Op. 111. (C=Moll und Dur):



etwas zerbissen. Diejenigen, welche Manieren abzulernen allzeit bereitwillig sind, haben dem großen Manne auch diese unerträgliche Sonderbarkeit nachgeahmt. Von den eben angeführten gangbareren Schlüssen (die natürlich nicht die Bedeutung von gesetzlichen haben, und am wenigsten dem Genius maßgebend sind) ist der vierte (bei d) auch mit verfrühter Tonica; aber diese Anticipation ist vorschlagähnlich, und hat auf das rhythmische Wesen gar keinen weiteren Einfluß. — Eine Erklärung dieser Eigenthümlichkeit, die ich vor Op. 90 — 100 nicht bemerkt habe, ist mir bis jetzt nicht gekommen. Es genügt nicht, wenn man immerfort auf die Idee des Ganzen hin argumentirt, oder auf den Satz zurückgeht: die Kunst habe nicht mehr zu thun als den Sinnen zu schmeicheln. Denn so sehr wir auch beides in thesi zugestehen, so gewiß ist es auch, daß gewisse Grundlinien der Schönheit allen Kunstwerken gemeinsam sind, auch wenn man sie nicht demonstriren kann. Wer möchte ein Marmorbild mit spitzem Knie, geradlinigem Finger, rechtwinkeliger Schul-

ter? — Mir scheint, daß Beethoven in späteren Lebensjahren immer mehr der substantiellen Aussprache seiner unsterblichen Ideen zugewandt, zuletzt das Accidentelle flüchtiger behandelt habe. Sind aber seine rhythmisch-melodischen Uebergänge oft von einer Art, die uns unbegreiflich scheint: so ist dagegen das melismatisch und harmonisch Accidentielle fast durchgängig mit hoher Kunst und warmer Schönheit ausgeführt. Davon geben die angeführten Sonaten so sehr Zeugniß, daß man jene Härten fast für absichtliche nehmen möchte, wenn sie nicht so gar unerklärlich störend aufträten.

Von den übrigen Componisten, die neben diesen ersten Sternen gegolten und sich großentheils an ihrem Muster gebildet haben, heben wir einige hervor, die in instructiver Hinsicht von Bedeutung sind. Hummel, den man gewissermaßen für einen Schüler Mozart's halten kann (wie Romberg an Haydn's Eigenthümlichkeit sich anschließt), hat wie Mozart danach gestrebt, das Substantielle und Accidentielle möglichst zu verschmelzen, daher seine Glätte und Weichheit, die vor aller harten Berührung zurückbebt. In Weber's komischen und sentimentalen Arien, auffallender noch in den Concert-Instrumentalien, macht sich das Accidentielle oft über die Maßen geltend, so daß er sich in seinen spielenden Vorhalts-Melismen zuweilen ordentlich verlieren kann. Rossini ist in der Handhabung des Accidentiellen ein großer Meister, und hat in dieser technischen Genauigkeit der Rhythmen und der leichteren harmonischen Uebergänge unendlich viel voraus vor den zahllosen Neuesten, die ihm nachzufolgen suchten. Das Substantielle seiner Melodieen ist dagegen oft klein, man möchte sagen, aus Accidenzen zusammengewebt, und hat selten einen rechten leidenschaftlichen Gehalt; aber er weiß es auszubeuten und die kleine Münze so gut anzulegen, daß der Vorwurf sehr ungerecht ist, ihm ein für allemal nur flüchtiges Arbeiten Schuld zu geben. — Berger scheint sich der vollkommenen Durcharbeitung besonders in den Instrumentalien befleißigt zu haben. Schubert dagegen in Geist und Streben mit Beethoven so nahe verwandt, ist auch zuweilen so vorwiegend substantiell, daß ihm eine unerklärliche Härte entschlüpft, wie mehrmals in der herrlich kraftvollen, melodisch humoristischen C-Dur-Symphonie, wo der erste ausgedehnte Allegro-Satz ähnliche Anstöße bietet, wie die erwähnten Beethoven'schen Sonaten. In Mendelssohn's kleineren Vocal-Werken ist eine sehr schöne und gründliche Verschmelzung der Elemente bewundernswerth, wenn er auch zuweilen dem Accidentiellen überwiegenden Raum giebt, z. B. in Op. 34. das Lied von Heine: „Auf Flügeln des Gesanges", und das Frühlingslied kunstreicher in Uebergangen als in thematischen Melodieen sind. Wie vollendet dagegen aus derselben Sammlung das erste Lied, und eben so in Op. 19. das 1ste, 3te, 5te, 6te Lied! — Die großen Instrumentalien sind, vielleicht aus Concert-Rücksichten, oft sehr in's leere Accidentielle hineingerathen; dahin gehört unter andern der überwiegende Gebrauch des herben Quintsextaccords, den er melismatisch zerlegt und rhythmisch wiederholt fast schon zur stehenden Uebergangsphrase gemacht hat; ein Gebrauch, der eher für einen leichteren Accord angemessen scheint, als für diesen in sich bedeutenderen. Auffallend wenigstens sind die Beispiele: Op. 45. (Sonate für Clavier und Vcello) S. 32, wo Z. 4—5 mit kleiner Unterbrechung dieser Lieblingsaccord 5mal ohne inneren Fortschritt erscheint; und ähnlich, d. h. mit verwandter Harmonie S. 30. Z. 2—3., S. 9. Z. 5. T. 4.; 6, 5, 1.; 4, 3, 3; 2, 4, 2; ferner Op. 22, 4, 5, 3; 11, 1—2 durch zwei Zeilen 6 Tacte hindurch; S. 15. Z. 6 zwei Tacte durch; Concert Op. 25, 2, 4, 3 zwei Tacte durch; eben so 8, 3, 4; 9, 3, 2; 10, 1 die ganze Zeile durch; am schönsten und nothwendigsten angewandt ist derselbe Accord ebenda 14, 3; auch 17, 2, 4; 17, 4, 2 liegt er zu Grunde; eben so 20, 3, 5 ꝛc. Außer diesen sind die seit Beethoven und Weber häufiger gewordenen verminderten Septimen auch in Mendelssohn's Concertsachen viel gebraucht, und meist zu accidentiellen Zwecken. Die Werke M.'s von Op. 32—38 scheinen mir in künstlerischer Rücksicht die vollendetsten, weil in ihnen die Durchdringung von Substanz und Accidenz am gründlichsten vollzogen ist: unter ihnen ist vorzüglich hervorzuheben das Capriccio Op. 33. (in B-Moll) und die edle G-Dur-Fuge (Op. 37.), deren Präludium sich jedoch mehr suchend in accidentieller Weise bewegt.

Dies sind die wichtigsten Puncte, die ich über das Wesen der Uebergänge aus den Werken unserer Meister gelernt habe. Es wäre lohnend gewesen, allen so genau in's Einzelne nachzugehen, wie man eine Bach'sche Fuge zum Studium zerlegt; aber theils würden dergleichen fortgesetzte Versuche weiter führen als sich in kleinem Raume darthun läßt, theils ist an dem Gegebenen wenigstens schon die Weise sichtbar, wie sich jene Grundkräfte fassen und begreifen lassen. Von Neuem freilich drängt sich uns die Bemerkung auf, die jedem tieferen Studium so bald entgegentritt: daß wie alles Geistige unendlich ist, auch das echte Kunstwerk viele Seiten bietet, die sich den abstracten Formeln des Wortes schwer fügen wollen, weshalb dem Glauben, der Liebe und der Anschauung immer noch ein großes Feld übrig bleibt, das die Kritik nicht betreten kann. —

Emden, im October 1843.

Dr. Eduard Krüger.

Kirchenmusik.

(Schluß.)

Alexis Lvoff, 2 vierstimmige Motetten. — Op. 6. — Berlin, Schlesinger. — Partit. und Stimmen 1 Thlr. —

Der bürgerlich hochgestellte, russische Musikdilettant, der als Violinvirtuos zu den bedeutendsten der Zeit gehört, giebt hier einen andern Beweis seiner gediegenen, vielseitigen Kunstbildung, indem er das Gebiet der strengeren Formen und Gattungen betritt, und die Freiheit, mit der er sich hier bewegt, beurkundet gründliche ausdauernde Studien. Die Führung der Stimmen ist überall selbstständig und cantabel, zum Theil canonisch, obwohl nicht eigentlich fugirt. Die Texte sind zwei lateinische Psalmen (Verba mea auribus percipe und Diligam te, Domine, fortitudo mea). Die Behandlung der Sprache wird hin und wieder einige Nachhülfe von Seiten der Sänger erheischen, wenigstens das „irritaverunt" in der ersten Motette.

W. A. Mozart, Missa in C-Moll, herausgegeben von A. André. Offenbach, André. — Part. 4 Thlr. netto. —

Einige Sätze dieser Messe sind im Davide penitente benutzt, die gedruckte Partitur dieser Cantate enthält sie jedoch nur unvollständig. Sie erscheinen hier nebst den übrigen Theilen der Messe, so weit sie Mozart vollendet, nach der Originalpartitur zum erstenmale vollständig. Vollendet sind Kyrie und Gloria, Sanctus und Benedictus, so wie der erste Satz des Credo. Das incarnatus est ist jedoch nicht vollständig instrumentirt, nur die Parthieen der drei obligaten Blasinstrumente sind völlig ausgeführt, die Ausfüllung der Begleitung, die nur angedeutet ist, harrt einer geschickten Hand. Die Anlage des Ganzen ist durchaus großartig. Mehr hat die Kritik hier hoffentlich nichts zu sagen.

F. Mendelssohn-Bartholdy, der 95ste Psalm für Chor und Orchester. — Op. 96. — Leipzig, Kistner. — Part. 4 Thlr. —

Auch bei diesem Werke kann es sich nicht wohl um eine Recension handeln. Es wird, und gewiß mit vielem Grund, von Vielen behauptet, Mendelssohn's eigentlichstes Fach, seine wahre Mission im allgemeinen Culturgange der Musik, sei, seiner anderweiten Verdienste um materielle und ideelle Interessen der Musik, um darstellende und erfindende Kunst, wie um allgemeine Geschmacksveredelung, unbeschadet, doch die heilige Musik. Und wiederum ist, dünkt uns, in diesem seinem Fache vorliegender Psalm eine seiner schönsten Gaben; nicht durch hohe Kunst und imponirende Kraft, sondern durch ein stilles, seelenvolles, kirchliches Wesen. An contrapunctischer Kunst fehlt es dabei nicht, aber, wie kaum ein Neuerer, weiß M. dieselbe sich und der Sache dienstbar zu machen, daß sie als stets sicheres Mittel, nimmer als Zweck erscheine. Musikalisch, und mehr noch poetisch schön ist die Wiederkehr des Hauptgedankens ersten Satzes am Schlusse des 4ten. Jeder kennt des Componisten 42sten Psalm (Wie der Hirsch schreit); wir meinen versichern zu können, daß man ihm den gegenwärtigen mindestens ebenbürtig finden werde.

H. G.

Sechstes Abonnementconcert,

d. 9ten November.

Ouverture zu Olympia von Spontini. — Scene und Arie aus „Cosi fan tutte" von Mozart (Miß Birch). — Divertissement für die Flöte von Kalliwoda (Hr. Grenser, Mitgl. des Orch.). — Arie, von Paccini, (Miß Birch). — Adagio und Rondo für die Violine von de Beriot (Hr. Fried. Weissenborn, Mitgl. des Concert-Orch.) — Marsch mit Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen, von L. v. Beethoven. — „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" Doppel-Symphonie für zwei Orchester von L. Spohr. —

Der gediegene und vollkommen schöne Vortrag der Arie aus „Cosi fan tutte" hat unsere günstige Meinung über Frl. Birch noch mehr befestigt; indessen dürfen wir nicht verschweigen, daß die Künstlerin heute jezuweilen um eine Schwebung detonirte, und empfehlen wir ihr in dieser Beziehung eine erhöhtere Aufmerksamkeit. Die Arie von Paccini hat uns in wenig erhohem Grade befriedigt. Denn verlangt die italienische Musik überhaupt schon eine gewisse heißblütige Lebhaftigkeit, eine gewisse Coketterie, die, um zu gewinnen, nicht immer edle, und wenn wir so sagen dürfen, sittliche Kunstmittel wählt, so will obige Arie, mit ihrem in's Komische streifenden Thema sogar einen outrirten theatralischen Vortrag, und dem scheint die gemüthvolle und sinnige Natur des Frl. Birch zu widerstreben. Auch waren die vielen vom Componisten geforderten Triller keineswegs tadellos, und vollendet schön eigentlich keiner. Doch, wenn wir auch nicht in Abrede stellen können, daß wir dieses italienische Effectstück schon vollkommner gehört haben, so wird Frl. Birch mit ihren seltenen Gaben für deutsche Musik, sofern sich dieselben nämlich dauernd bewähren, uns doch eine der liebsten Sängerinnen sein, die wir je gehört haben.

Hr. Grenser erwarb sich, wie immer, reichen und verdienten Beifall durch seine eben so sichere als solide Virtuosität.

Der junge hoffnungsvolle Violinspieler Hr. Weissenborn, welcher sich im vorigen Jahre zuerst öffentlich hören ließ, gab erfreuende Proben seiner künstlerischen Entwickelung, sowohl in der Fertigkeit, wie im Vortrage. Das moderne und fast unvermeidliche Tremoliren und Zusammenziehen (id est: portamento), auf das wir ihn damals schon aufmerksam machten, bedarf freilich noch immer der behutsameren Anwendung, obgleich wir eine bedeutende Mäßigung darin nicht verkennen konnten. Im Uebrigen aber ist sein Vortrag, der von einem markig vollen Tone unterstützt wird, frisch, natürlich und verständig, und verspricht Hr. Weissenborn, wenn er seinem Streben treu bleibt, ein ausgezeichneter Geiger zu werden.

Die Doppel-Symphonie von Spohr haben wir bereits nach ihrer ersten Aufführung angezeigt und später ausführlicher besprochen.

3.

Aus Magdeburg.

[Die Quartett-Soireen. —]

Mit wahrer Freude hat unser musikalisches Publicum den Beginn der Quartettsoireen begrüßt, welche die HH. Uhlrich, Fischer, Wendt, Kabysius für diesen Winter arrangirt haben. Das Vorurtheil, als sei das Streichquartett nur etwas für Kenner, schwindet immer mehr und die Theilnahme für diese Gattung der Kammermusik ist bei uns eben so dauernd als lebhaft. Nicht nur die alten Abonnenten gaben durch ihre Anwesenheit ein Zeichen ihrer anerkennenden Befriedigung, auch der Besuch neuer Zuhörer offenbarte ein noch steigendes Interesse. Dies haben die Concertgeber theils durch die besonders zweckmäßige Wahl der vorgeführten Compositionen, indem sie durch allmäliges Emporführen vom Leichteren zum Schwereren und Großartigeren selbst das größere Publicum herangebildet und durch angenehme Abwechselung unterhalten haben, theils durch die Gediegenheit ihrer Leistungen veranlaßt. Das Programm nannte, wie es immer bei Eröffnung eines Quartettcyklus sein sollte, Haydn, Mozart, Beethoven. Die Composition des letztern Meisters (G-Dur), weniger als viele andre von ihm sich durch Schwung der Phantasie und erhabene Effecte ausgezeichnet, aber reizend durch frische Melodieen und interessante, überraschende Wendungen wurde von allen Mitspielern mit richtiger Charakteristik vorgetragen, eben so die Krone der Mozart'schen Quartette, das Es-Dur mit dem grandiosen Anfange des ersten Satzes und dem spielenden Schlusse des letzten. Auch das Haydn'sche (C-Dur) ging im Ganzen gut. Nur ließ sich Hr. Concertmeister Uhlrich im Vertrauen auf seine Virtuosität zu einem zu eiligen Tempo im Finale hinreißen, in dem ihm zwar die Mitspieler zu folgen nach Kräften sich bemühten, aber doch manche Nuance fallen ließen. Es ist sonst gerade eine rühmenswerthe und anerkannte Eigenschaft von Uhlrich, daß er nie einem persönlichen Effecte auf Kosten des musikalischen nachstrebt, eine Eigenschaft, die den meisten Virtuosen, namentlich den Pianisten fehlt. Uebrigens wurde das Finale gewaltig applaudirt, da das Publicum lediglich auf Uhlrich's Staccato-Passagen achtete. Der Einfluß dieses Künstlers auf unsern Musikzustand als Vorgeiger, Quartettspieler, Virtuose und — Musikfreund (wie viele Musiker giebt es, die nicht Musikfreunde sind!) ist ein sehr günstiger und fruchtbarer; auch hat er kürzlich in einem eignen Concerte seine Meisterschaft beim Vortrage Beriot'scher und Vieuxtemps'scher Compositionen wieder glänzend bewährt. So sehr wir uns übrigens freuen, ein solches Talent hier zu haben, so müssen wir uns doch wundern, daß Uhlrich keine Kunstreisen unternimmt. Mit der recitativischen Einleitung zur Phantasie von Vieuxtemps aus A-Dur würde er vielen Andern Freude bereiten und sich goldene Lorbeeren erwerben. Unter den Fremden, die uns besuchten in der jüngsten Zeit, zeichneten sich Hr. Reinicke aus Altona, der uns mit dem Mendelssohn'schen G-Moll-Concert und dem Clavierquintett von Schumann bekannt gemacht hat, und Hr. Metzner, ein Cellist aus Meiningen, ein tüchtiges frisches Talent, aus. Die Fischer-Achten war hier und hat förmlich Furore gemacht. Die Dame singt sehr schön und rein, namentlich in den Coloraturen, aber auch sehr kalt. Aber man hielt sich hier an den großen Namen der Sängerin und an die klaren, gleichsam in der Luft schwebenden Töne (im Grunde ein schwacher Halt für den Enthusiasmus), und überredete sich nach Kräften, begeistert zu sein. Uebrigens wird wie immer viel musicirt. Die Gesellschaftsconcerte unter Julius Mühlings Direction sind im Gange, die Vereine rufen sich zu Concerten, Ehrlich studirt den Faust zum Weihnachtsconcerte, und der Dilettantismus breitet sich ein ernstes Feld voll Weizen, Kornblumen und Unkraut aus. Von der Theatermusik schweig' ich, denn ich würde mit den hiesigen Kritikern in Streit kommen, welche die objective Kritik verdammen, und nur relative Meinungen dulden, relativ — auf den Beutel des Directors.

† †

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 45. Den 4. December 1843.

Aecht und unächt. — Aus Danzig. —

Das ist am meisten unerquickend,
Daß sich so breit bar machen das Unächte,
Das Aechte selbst mit falscher Scheu bestrickend.

Rückert.

Ächt und unächt.

(Gespräch.)

Künstler. Was Neues vom Alten! Wissen Sie's schon? Wünschen Sie mir Glück zum Funde!

Recensent. Was denn? Sie sehen aus so verklärt, als wenn Sie ein Oratorium componirt hätten.

K. Mag wenig fehlen! Wie sollte man nicht jubeln, so oft ein neuer Baustein zu Tage kommt zu Ehren des Einzigen, der uns auf Jahrhunderte lang Licht und Leben gegeben!

Professor der Aesthetik. Nun, College, Sie kennen unseren Freund mit all' seinen schwärmerischen Ungeberdigkeiten — wie er heute flucht und morgen segnet, diesmal in desperater Tadelwuth die ganze Kunstwelt in den Ocean schmeißen möchte, und ein andermal hüpfet und tanzet wie ein Kind um ein simples Volkslied. Seine schlimmsten Extravaganzen sind freilich, qua phantastisch und nebulos, unschädlicher Natur: aber sie alteriren Einen zuweilen über die Maaßen. Vorliegender Paroxismus wird, in ehrlich Deutsch übersetzt, nichts Anderes bedeuten, als einen Fetzen Bachisch Manuscript. Rath' ich recht, Johannes?

K. Wie solltest du nicht! Sieh, ein Stück Unsterblichkeit! Nur eine spielende Fughetta, und doch in jeder Zeile — jeder Zoll ein Sebastian!

R. Gemach, Freundchen! Sie überrumpeln uns mit Thesen, ehe wir die Hypothesis concedirt haben. Sind Sie auch gewiß, daß Ihr Freudenfund Ihnen gewiß, daß er ächt ist?

K. Aecht — hm! ich hoffe es. Sehen Sie's selbst an, oder besser, hören Sie!

R. Das kann irren. Wie sollte ich mein Bischen Judicium für maßgebend hinstellen, wo es diplomatische Urkundlichkeit gilt!

Pr. Stören Sie ihn nicht in seiner Lust. Wenn ich froh bin, so frag' ich nicht warum.

K. Nein, Adalbert! So leichtbegnügt sind wir doch nicht. Wenn mir einer nachweist, daß dies Stück falsch ist, so ist die Freude aus.

R. Penes affirmantem est demonstratio. Auf jeden Fall ist die Frage erlaubt, und mein subjectives Gehör, meine Freude und Erbauung kein Maßstab für die Aechtheit.

Pr. Gut. Das giebt Ihnen, denk' ich, unser Freund von selbst zu.

K. Natürlich! Und wollen Sie Beweise — ich glaube, es sind hinreichende für die Aechtheit. Das Stück ist in dem Archiv gefunden unter bestaubten Pergamenten, und trägt deutlich seine Handschrift als Siegel an der Stirn. Die Handschrift kennen Sie: sie ist in ihrer Originalität wohl leichter anzuerkennen als nachzumachen. Das Hauptzeugniß bleibt der Geist, der drinnen waltet; den macht keiner nach.

R. Es könnte sein, daß ein minder Begeisterter denselben Geist nicht darin erkennte. Lassen Sie uns jedoch nicht abschweifen. Zuvörderst untersuchen wir die diplomatische Gewißheit. Die sogenannte authentische Handschrift, für sich betrachtet, ist nichts als eine probabilis lectio. Sie wissen, daß Handschriften nachgemacht sind, und schwierigere als diese. Ferner ist Ihnen nicht unbekannt, daß sich auch ein und der andere Jünger eines Meisters so sehr in seine Manier hineingearbeitet — denken Sie an Raphael's und Phidias' Schü-

ler! — so sehr, daß auch die gründlichsten Kenner den Unterschied nicht sehen. Alle diese Möglichkeiten, mit wirklichen Thatsachen des Betruges zusammengehalten, machen Einen mißtrauisch.

Pr. Doch nicht zaghaft! Für's Erste haben wir so viel Zeugniß an Handschrift, Papier, Fundort und Inhalt, daß wir uns einstweilen begnügen mögen. Wollte man so argwöhnisch zu Werke gehen, so käme man nirgend aus der Untersuchung heraus, und nach jahrelanger Kritik bliebe Einem kaum das Greisenalter zum Genusse.

K. Du nimmst die Sache doch, dünkt mich, zu leicht. Ich mag meine Begeisterung nicht auf Sand bauen.

Pr. Dabei aber kommt ein anderes Gefühl zur Sprache, als das ästhetische. Deinem *sittlichen* Sinne ist es zuwider, einem Lügner deinen Genuß zu verdanken.

K. Nun, ist denn das unrecht? Du meinst doch nicht, wie Gevatter Schneider und Handschuhmacher, daß wir Künstler sammt und sonders leichtsinnige Subjecte sind, denen es auf ein bischen mehr und minder in der Moral nicht ankomme? Ich meine, wir sind, als corpus genommen, nicht sittlicher und unsittlicher als andre Menschenkinder auch. Umgekehrt fordre ich, daß der hohe Künstler auch im Sittlichen hoch sei; wer sein ganzes Sein und Leben dem Idealen hingiebt, der findet auf seinem Pfade auch die Sittlichkeit.

Pr. Dein Eifer reißt dich weiter als unsre Frage fordert. Ich behaupte nur, daß dieser sittliche Scrupel, an dem Erlogenen sich erfreut zu haben, dem eigentlichen Kunstgefühle fremd sei. Du magst als sittlicher Mensch hinterher, nachdem du enttäuscht bist, dich auf's äußerste verstimmt und gedemüthigt fühlen — den Genuß hast du doch weg und den demonstrirst du dir nicht aus dem Herzen, auch nicht mit ganzen Fudern voll Recensionen.

R. Ganz richtig, mein Lieber! aber was ist ein *gewesener* Genuß? Er ist verwest, und die Kritik hat ihn — in diesem Falle zu Grabe getragen. Was hilft's, wenn ich eigensinnig dabei beharre: hab' ich doch mein Herz erlabet — der Wurm nagt doch am Herzen. Wenn mich die Geliebte betrogen, ist's dann ein Trost, zu sagen: es *waren* doch glückliche Tage?

Pr. Der Vergleich trifft nicht ganz, denn in diesem Falle ist die Existenz des Wesens, das Geliebt-Sein selbst, in Frage gestellt. Bei unserer Aechtheits-Frage dagegen bleibt die Existenz des Wesens ungefährdet; z. B. die vorliegende Fughetta bleibt ganz dieselbe mit und ohne die Gewißheit, Sebastianisch zu sein. Wir zweifeln hier an der Identität der Person, an dem Namen, nicht an dem Wesen; wie wenn einer glaubt eine Prinzessin zu lieben, und es ist ein Bauermädchen: die Liebe kann dieselbe bleiben, die rechnet die Identität der Person nicht nach dem Namen. — Was schlagen wir uns mit Vergleichen herum! Das schlagendste Beispiel liegt vor in der *Ossians-Lüge*.

K. Recht, Adalbert! Darüber haben wir auch schon oft gestritten und sind nicht fertig geworden. Vielleicht hilft unser Freund Philolog mit seinem kritischen Scharfblick aus der Klemme.

(Schluß folgt.)

Aus Danzig.

Ende November.

Musikalische Zustände. — Die Orgelconcerte des Prof. *Kloß*. — Winke für angehende Orgelspieler. — Aufführung des Oratoriums: Die letzten Dinge von *Spohr*, und des 86sten Psalms von F. W. *Markull*. —

In einer Stadt, wo der Handel blüht, pflegen die Interessen der Kunst häufig untergeordnet zu sein, denn das Leben, welches die Menschen da zwingt, in kalter Berechnung stets mit der Außenwelt in Verbindung zu stehen, macht sie nicht so geneigt, den süßen Freuden einer inneren Gemüthlichkeit Raum in ihren Herzen zu gestatten. Und daß eine solche vorherrschen muß, wenn die holden Gaben der Kunst mit unwiderstehlichem Drange, mit rechter Empfänglichkeit und Freudigkeit genossen werden sollen, ist außer allem Zweifel. Man kann nicht sagen, daß in Danzig kein Musiksinn herrsche; unser Publicum kann sogar *enthusiasmirt* werden. Doch bedarf es dazu eines gewaltsamen Stoßes, bewirkt durch die geistige Riesenkraft einer *Schröder-Devrient*. Ueberhaupt macht hier alles Fremde, welches wo möglich eine europäische Berühmtheit ist, außerordentliches Glück, und es war eine Kleinigkeit, für die Novello, welche vor einigen Jahren in Danzig ein Concert gab, über 800 Thaler zusammenzubringen, während ein am Orte ansässiger Künstler, welcher mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln ein Oratorium aufführt, sich glücklich schätzen kann, sein Concert von 200 Personen besucht zu sehen. Der Oberorganist *Markull*, ein Schüler Friedrich Schneider's, versuchte, als er vor sieben Jahren nach Danzig kam, Abonnements-Concerte zu veranstalten, deren Hauptzweck eine möglichst gelungene Aufführung Beethoven'scher Symphonieen war. Die Neuheit der Sache siegte im ersten Winter. Doch das Flämmchen der Begeisterung, welches im zweiten Jahre schon sehr trübe flackerte, erlosch im dritten Winter gänzlich, und somit sind denn die Symphonieen hier begraben, vielleicht für lange, lange Zeit. — Daß es in einer so großen Stadt auch manche Musikfreunde im edleren Sinne des Worts

giebt, denen der Genuß guter Musik Bedürfniß ist, unterliegt keinem Zweifel, doch ist deren Anzahl zu klein, um eine größere Musikaufführung für die Kasse des Veranstalters gefahrlos zu machen. So beschränken sich denn unsere Concerte auf eine jährlich etwa zweimalige Oratorien-Aufführung, veranstaltet von dem Organisten Markull mit dem unter seiner Leitung stehenden sehr tüchtigen Gesang-Vereine (dem nur eine größere Anzahl von Männerstimmen zu wünschen wäre), auf einige von demselben Dirigenten arrangirte musikalische Soiree's, welche Pianoforte-Quintetts, Trio's ꝛc., so wie größere Vocalsätze aus classischen Opern darbieten, und auf die von dem tüchtigen jungen Violinisten Braun alle Winter geleiteten sechs Quartett-Unterhaltungen, in welchen die Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Onslow ꝛc. auf eine recht würdige Weise ausgeführt werden. Im Uebrigen begnügt sich Danzig's Musiksinn mit häuslichen Unterhaltungen, in denen oft ganze Opern am Pianoforte exercirt werden, Ergötzlichkeiten, die, an sich ganz unschuldig, hier aber verderblich sind für die Kunst, weil Viele durch die überreich dargebotenen billigen musikalischen Hausgenüsse sich veranlaßt finden, die Ausgabe von 15 SGroschen für ein öffentliches Concert zu ersparen. Wie jetzt fast überall, tritt auch in Danzig der Dilettantismus den Leistungen der Kunst störend entgegen, verhindert die heilsamen Wirkungen der erhabenen Himmelstochter und macht eine gediegene Musikbildung im Allgemeinen, eine Läuterung und Verfeinerung des Geschmacks im Besondern, unmöglich. Die Richtung des Clavierspiels, welches bei der Allgemeinheit der Ausübung am besten auf den herrschenden Musikgeschmack schließen läßt, ist eben auch nicht die erfreulichste. Unsere junge Clavier-spielende oder vielmehr schlagende Welt hat sich von dem modernen Strudel total fortreißen lassen, und würde sich's nimmer verzeihen, irgend ein neues, himmelstürmendes Stück von Liszt, oder ein Exemplar von Thalberg's kühnem Notenbau übergangen zu haben. Auf allen Pulten sieht man die Hieroglyphen-Schrift, die in der Regel unentziffert verschlungen wird, und es verursacht dem gebildeten Musikfreunde zuweilen keinen geringen Schrecken, Liszt'sche Phantasieen von Solchen herunterpeitschen zu sehen, die nicht einmal im Stande sein würden, eine Sonate von Mozart correct und mit einigem geistigen Anstrich zu spielen. Die wenigen tüchtigen Pianofortelehrer und einige ausgezeichnete Dilettanten, welche es vorziehen, ihr Herz an den Schöpfungen eines Beethoven, Mendelssohn ꝛc. zu erwärmen, vermögen dem verderblichen Treiben nicht Einhalt zu thun und hoffen auf die Zeit der Uebersättigung, welche unbezweifelt einmal eintreten muß und das Noten-Chaos lichten wird.

Wie Danzig überhaupt reich an schönen Kirchen, so besitzt es auch einige vortreffliche Orgeln, deren ausgezeichnetste die große Orgel (es giebt nämlich in derselben Kirche noch eine zweite kleine) der St. Marien-Oberpfarrkirche ist. Das Werk, gespielt von dem Oberorganisten Markull, hat 3 Manuale, 54 klingende Stimmen, darunter zwei 32füßige im Pedal, zeichnet sich durch eine herrliche Klangfarbe und durch ungemeine Tonfülle aus, und macht in den weiten Räumen des stolz und kühn gewölbten Doms, der hinsichtlich der Größe zu den Kirchen ersten Ranges gehört, eine wahrhaft imposante Wirkung. Der auch in Leipzig bekannte Professor Kloß konnte daher kein günstigeres Local zu seinen zwei Orgelconcerten wählen, welche er im October in genannter Kirche veranstaltete. Das erste der Concerte war sehr gut besucht und machte einen trefflichen Eindruck durch das gediegene Orgelspiel des Hrn. Kloß, welcher eine Händel'sche Fuge, die bekannte Fuge vom Meister: b, a, c, h, und einige Compositionen von Rinck vortrug, sodann durch einen a capella ausgezeichnet gesungenen Satz von Paläftrina, dessen wundervolle Harmonieen, bald anschwellend gleich sanften Meereswogen, bald im leisesten Pianissimo verklingend, die Seele zur tiefsten Andacht stimmten. Das zweite Concert, leider schwach besucht, brachte eine Cantate vom Concertgeber, das Gellert'sche: „Nach einer Prüfung kurzer Tage", eine Composition, die weniger ansprach, theils weil sie mehr gemacht als empfunden ist, theils weil die Ausführung wegen der ungünstigen Aufstellung der nur spärlich versammelten Sänger, die alle auf einer Seite des Chores zusammengedrängt waren (das Rückpositiv der Orgel nimmt nämlich die Fronte ein), manche Mängel wahrnehmen ließ und in der großen Kirche ziemlich spurlos verhallte. Jedoch muß die gewandte und discrete Orgelbegleitung des Concertgebers anerkennend hervorgehoben werden.

Hr. Prof. Kloß beabsichtigt, vom König dazu ermuntert, in einer der Städte unserer Provinz eine Organistenschule zu gründen, eine Anstalt, von deren Nothwendigkeit man sich überzeugt, sobald man in die erste beste Kirche, mit geringen Ausnahmen, tritt und daselbst die Orgel, dieses königliche Instrument, auf eine wahrhaft gräuliche Weise mißhandeln hört. Freilich müßte der Staat zu einem solchen Unternehmen genügende Hülfsquellen anweisen, denn die jungen Leute, denen dasselbe zu Gute kommen würde, sind in der Regel unbemittelt und können froh sein, wenn sie sich mit Mühe und Noth durch die Seminarien bringen. Wo soll denn noch etwas für eine vervollkommnete musikalische Ausbildung übrig bleiben?

Die Art und Weise, in der man in den Schullehrer-Seminarien den Musik-Unterricht ertheilt, ist

höchst mangelhaft und nicht geeignet, tüchtige Orgelspieler zu bilden. Man glaubt genug gethan zu haben, wenn man den jungen Leuten das nackte Gerippe der Harmonielehre mittheilt, sie die Accorde und einige Ausweichungen in andere Tonarten kennen lehrt und ein möglichst richtiges vierstimmiges Choralspiel veranlaßt. Auf das Melodische, auf eine geschickte, fließende Führung einiger Stimmen wird gar nicht Rücksicht genommen. Man müßte die Uebungen in der Modulation nicht blos mit trocknen Accorden vornehmen, sondern hauptsächlich, sobald der Schüler sich in diesen erst einige Gewandtheit angeeignet hat, auf melodische Bildung sehen. Eine fleißige schriftliche Uebung in zweistimmigen Sätzen, in denen jede Stimme, mit Benutzung der Lehre von den Nachahmungen und des Contrapunctes selbstständig geführt wird, ist von dem größten Nutzen und bereitet ein geschicktes, melodisch gewandtes Präludiren auf die beste Weise vor. Diesen beiden Stimmen ist dann leicht eine dritte zunächst ganz einfache Grundstimme für das Pedal untergelegt. Ist der Schüler in dieser Spielart ziemlich fest, so müssen die praktischen Uebungen des Pedals beginnen, die in jeder Orgelschule zu finden sind. Um die Unabhängigkeit der Füße von der linken Hand zu bewirken, übe der Schüler sich eine Zeitlang in zweistimmigen Sätzen für das Pedal und die linke Hand, und lasse die rechte einstweilen ruhen. Hieraus ergiebt sich alsdann von selbst die Form des Trio's, welches die eigentliche Grundlage des Orgelspiels ist, wie für das Orchester das Saitenquartett. An tüchtigen Compositionen der Art, aus denen der angehende Orgelspieler zugleich eine gute Formbildung sich aneignen kann, ist, wenn auch gerade kein Ueberfluß, doch auch kein Mangel. Gleich ausgezeichnet durch Zweckmäßigkeit und große Billigkeit sind die bei W. Körner in Erfurt erscheinenden Werke: „der Orgelfreund" und „das Präludienbuch" *), welche keinem angehenden und wirklichen Organisten fehlen sollten. — Bei den Uebungen im freien Präludiren hüte sich der noch nicht Geübte vor zu vielen Ausweichungen, sondern mache es sich zur Pflicht, nur die nächsten Verwandtschaften der Haupttonart zu berühren. Dadurch läßt sich eine zweckmäßige Abrundung der Form, welche einem guten Präludium unerläßlich ist, am ehesten bewirken. Der fertige Musiker mag seiner Phantasie freien Lauf geben; seine ästhetische Bildung wird ihn immer das Rechte finden lassen. Wie sich aber Stümperei in der Regel breit macht, so denken Unberufene eine rechte Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, wenn sie ihre Präludien so viel wie möglich verunzieren durch ein unverständliches Tongewirre, ohne Licht und Schatten, ohne Faden und Zusammenhang, daher ohne Sinn und Verstand. Da modulirt so ein Organist auf eine ohrenzerreißende Weise bis in die Firsterne, und wenn dann die zum Präludiren vergönnte Frist abgelaufen ist und er sich nicht anders zu helfen weiß, so patscht er mit wahrer Bärenplumpheit in die verlangte Tonart, daß einem ein wahrer Schrecken in die Glieder hinein, die Andacht aber aus dem Herzen heraus fährt. Ich weiß wirklich nicht, ob ein solcher Organist, oder ein anderer iu Cöln, der Kutschmann's: „Dein ist mein Herz" auf der Orgel ertönen ließ, den Vorzug verdient. Eine schwere Aufgabe, aus dem Schlechten das Beste zu wählen! Wenn einmal der alte Bach seinem stillen Grabe entsteigen könnte, wie würde der seinen Zorn in gewaltigen Harmonieen erbrausen lassen, ein Schrecken für die Pfuscher, ein Entzücken für die Berufenen!

*) Das „Orgelarchiv mit den besten classischen Compositionen, herausgeg. von C. F. Becker und A. Ritter" ist hier ebenfalls bemerkenswerth. d. H.

Am 18. October führte der Organist Markull in dem schönen alterthümlichen Börsensaale (Artushof genannt), dem einzigen für große Concerte geeigneten Locale Danzigs, das vortreffliche Oratorium von L. Spohr: „die letzten Dinge", und eine eigene Composition des „86sten Psalms" auf. In Bezug auf letztern sagt eine Kritik: „In dem 86sten Psalm haben wir unsern Markull von einer neuen Seite kennen gelernt. Wir hörten ihn früher schon als Opern-Camponist, er trat auf mit Symphonieen und Clavier-Concerten; jetzt aber lieferte er uns eine Tondichtung im erhabenen Kirchenstyl, welche Ref. mit gutem Gewissen als herrlich bezeichnen kann. Vornehmlich sind der fugirte Choral: „Du führst, o Gott", das Quartett: „Alle Heiden, die du gemacht hast", und die Arie: „Ich danke dir, Herr" vortrefflich gedacht; die Instrumentirung des ganzen Werks ist reich, ohne doch den Gesang zu unterdrücken."

Ueber unsere Oper unter dem tüchtigen, der Theaterwelt wohl bekannten Hrn. Genée liefert Ref. nächstens vielleicht einige Notizen. Es wird jetzt an einer neuen deutschen Oper: „Maja und Alpino, oder: Die bezauberte Rose", Text von E. Gehe, Musik von F. W. Markull, studirt, welche unter des Componisten Leitung zu Weihnachten zum erstenmal über die Bühne gehen wird. Das Sujet ist dasselbe, welches früher schon von dem verstorbenen Wolfram componirt worden ist. —

F. W. M.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 46. Den 7. December 1843.

Ächt und unächt (Schluß). — Aus Mattheson's „Kern mel. Wiss." — Notiz. —

Das Ganze, der Geist kann nie gestohlen werden, und noch im ausgeplünderten Kunstwerke, z. B. im Homer, wohnt er, wie im nachgebeteten Plato groß und jung und einsam fort.

Jean Paul.

Ächt und unächt.

(Schluß.)

R. Sie nehmen die Streitfrage für entschieden, die in der That noch schwebt. Denn der gelehrten Frau Talvy treten andere Stimmen entgegen, die nicht zu übersehen sind.

Pr. Mir einerlei — oder auch nicht einerlei! Denn mich freut's, wenn solcher gottlosen Kritik, zumal von Weibeshand, mannhafte Schranken entgegentreten. Aber nehmen wir an, wie ja die meisten jetzt thun, die Ossians-Tödterin habe Recht, was folgt daraus?

K. Mir wenigstens ein höchst trauriges drückendes Gefühl, ja ein Widerwille, den ich nicht loswerden kann.

Pr. Du bist aufrichtig genug, dir diese Blöße zu geben, womit du sowohl deinem Verstande als deiner früheren Empfindung Abbruch thust. Der wunderbare Sänger, in dessen Bewunderung Klopstock, Napoleon und Göthe kein Ende finden konnten, der Tausende vordem entzückt, den du selbst mit selbstvergessener Lust jugendlich verschlangst — er ist dahin, sagt die gelehrte Welt. Was ist dahin? Der Name, das graue Alterthum von sechzehn Jahrhunderten ist verloren gegangen. Also Macpherson war der große Mann, der diesen Zauber geschaffen! Nun so buchstabirt einen andern Namen statt des alten und freuet euch nach wie vor an dem Nebelgeriesel, dem schauerlichen Heldenthume, den gewaltigen Männern und wehmüthigen Jungfrauen, wallet und wandelt in diesem Zauberreiche der Sehnsucht und Schwärmerei, unbekümmert wer euch dahin geführt.

K. Und wenn dich ein kluger Freund weckte und sagte, es sei der Teufel, der dich geführt?

Pr. 's ist die Frage, ob ich's glaubte. Und ein Teufel ist der Macpherson nicht. Unter den mancherlei Gründen, die man für seine Ehrlichkeit gegen die Kritik anführt, fehlt mir einer, und der ist nicht klein. Ist Macpherson der ungeheure Dichter gewesen, der solche Wunder geübt, so muß man sich ihn als einen seiner nüchternen Zeit ziemlich entfremdeten und höchst schwärmerischen Poeten denken. Deren Gabe scheint es nun gar nicht zu sein, einen großartigen Betrug mit aller Feinheit des Diplomaten durchzuführen, Belege und Beweise zu ersinnen und sich allerseits gegen Verfolgung sicher zu stellen. Ich will zugeben, daß auch ein ächter Dichter einmal ein Bösewicht sein kann, wenigstens zeitweise: aber bei dergleichen Feinheiten stellen sie sich gewöhnlich sehr ungeschickt an und verrathen sich, ehe sie noch pfiffig gewesen. Vielmehr hätte Macpherson, wäre er selbst dieser Riesenpoet gewesen, sich sicherlich selbst als Autor genannt oder doch einen Bericht für die Nachwelt hinterlassen. Mir ist der Ossian unzerstört, und NB. der alte; aber auch den neuen würde ich, wenn auch mit mehr Befangenheit, dennoch poetisch genießen.

K. Du hilfst dir bequem aus der Schlinge. Auf deine Verantwortung nehme ich nächstens meinen Ossian wieder zur Hand, und will einmal zuhorchen, ob noch die alten Wunder mich fassen, wie da ich ein Knabe war. Für unsern Fall genügt mir's noch nicht ganz. Du sagst: wer so etwas schreiben kann, verschweigt seinen Namen nicht — oder lügt wenigstens nicht.

R. Und wir böses kritisches Gezüchte queruliren

dagegen: wer sagt, daß es ein „So-Etwas", ein Vorzügliches nämlich, sei? Und steht auch dieses fest, so kommen wir nur wieder zum Anfange oder zum Cirkel.

Pr. Wie das? Ich bin auf dem Wege, unachtsam zu werden.

R. In unserem Falle z. B. heißt es: der innere Werth ist Bürge, daß es ein ächtes Bachianum, weil Bach's ächte Werke alle voll inneren Werthes sind.

K. Ganz so doch nicht: sondern wir meinen auch gewisse Spuren seines eigenen Geistes, seiner persönlichen Kunst, darin zu finden; denn „innerer Werth", allgemein gesagt, kommt auch anderen zu.

R. So verstand ich's. Nun aber diese persönliche Eigenthümlichkeit, woraus haben Sie dieselbe kennen gelernt, als eben aus anderen Bach'schen Werken, d. h. solchen, die Sie dafür hielten? Hier aber laufen schon bezweifelte mit unter, als die BACH-Fuge, die Ihnen einmal unächt vorkam und in unserer Zeit noch von Mehreren angefochten ist. Warum? weil sein Geist nicht darin sei, und nicht blos die Kunsthöhe fehlte, sondern auch die Kunstpersönlichkeit des alten Helden.

Pr. Das scheint meine Ansicht zu begünstigen, indem ich ja eben das ästhetische Interesse, unabhängig von Namen und Person, allein an das Kunstwerk knüpfen will.

K. Gewiß, das Kunstwerk ist das Wesentliche; aber ich möchte mich auch sittlich ungestört seinem Genusse hingeben, und dies ist nur möglich, indem ich dabei die feste Person mit Achtung und Bewunderung mir vor's Seelenauge stellen kann.

R. Wie aber, wenn das Bild dieser Person oder Persönlichkeit selbst bei Ihnen nicht fest stünde? Das eben ist der Cirkel, den ich vorher zu finden behauptete.

Pr. Sie nehmen dies für einen Cirkel — nun verstehe ich's —, daß wir uns aus den vorhandenen uns früher bekannten Kunstwerken uns ein Bild der Persönlichkeit abziehen, und hinterher dieses gewordene Bild zum ursprünglichen Maßstabe gleichsam erheben, um das später Bekannte zu beurtheilen.

K. Ob die strenge Universitätslogik damit zufrieden ist, weiß ich nicht; aber mir scheint diese Weise, sich das Urtheil zu bilden, nicht so ganz verkehrt, da ich nicht einsehe, wie sonst überhaupt irgend ein Urtheil über einen Künstler möglich ist. Ich habe den alten Sebastian ziemlich studirt und denke, ich kann ihn nöthigenfalls wiederkennen.

R. Wobei Ihnen doch ein fatales Mißverständniß passirte, wie Sie vor'm Jahre ein Bachianum gefunden zu haben mit Freuden verkündeten, und hinterher erwies sich's, daß es „Einer von den Neuesten", Ihr Felix, war, und jener Name vielleicht absichtslos von fremder Hand untergeschoben.

Pr. Hier muß ich unsern jungen Freund in Schutz nehmen, um ihm die Verlegenheit zu ersparen. Es ist keine Frage, daß jenes vermeintliche Bachianum manche Spuren des Löwen an sich trug, wie es auch der Jugendzeit des begeisterten Schülers, der damals ganz dem alten Bach hingegeben war, angehört; solche Spuren können den flüchtigen Blick irre führen. Es sind auch größere Kritiker als unser Bruder Künstler durch ähnliche absichtliche oder absichtslose Unterschiebungen auf's Glatteis geführt. Hat man doch sogar griechische und altdeutsche Handschriften, den tüchtigsten Philologen zum Possen, angefertigt, und sie haben sich eine Weile täuschen lassen. Was folgt daraus? Nichts als die Trüglichkeit menschlichen Urtheils überhaupt.

R. Auf welche ich eben provocire, um auch Sie vorsichtig zu machen.

Pr. Aber ist darum alles Urtheil zu verbannen, weil ich fühle, daß ich irren kann? Oder giebt es überhaupt eine diplomatische Gewißheit? Ich könnte weiter gehen und alle historische Sicherheit in Frage stellen. Welche Urkunde ist so unzweifelhaft festgestellt als ächte, daß alle Zweifler überzeugt wären? Und wenn Sie mir — was unmöglich ist — für jedes kleinste Bachianum Fundort und Auffindung beglaubigten, so muß ich vorher Ihnen selbst trauen, wenn ich nicht jede Untersuchung für mich noch einmal anstellen will. Und endlich könnte ich durch alle erdenklichen Zeugnisse von der Aechtheit eines Bach'schen Autographs überzeugt sein, und es erwiese sich hintennach, daß Bach selbst das Stück aus einem alten Buche copirt hätte! Denn bekanntlich hat er in der Jugend viel abgeschrieben zu seinem Studium und Genuß.

R. Sie führen alle Möglichkeiten der Täuschung an, und verbauen sich fast selbst den Weg zur Rettung. In der That ist auch mir, in hyperkritischen Stunden, das Gewicht dieser Zwischengründe mit Centnerschwere auf's Herz gefallen, und ich gestand mir, daß endlich der Verstand gegen sich selbst anrennt, wenn er allzu weise sein will. Da ließ ich's denn gehen wie's ging, und erholte mich in zweifellosem Genusse — am liebsten freilich im Faust, — der für Recensenten nicht minder als für Poeten geschrieben ist.

K. Nun fangt ihr an so gelehrt zu werden, daß mir wehe um's Herz wird.

Pr. Ja wohl wird's Einem weh um's Herz im Uebermaß des Denkens. Aber das Herz läßt sich nicht abweisen auch bei allem kritischen Bestreben, und beschleicht uns ehe wir's wissen.

R. Gott sei's geklagt! Daß alle Kritik sich endlich im Kreise herum dreht, hat mir oft das Handwerk verleidet. Aber was drehet sich denn nicht in mensch-

lichen Dingen? Veredelte Turbiniten sind wir, weiter nichts.

Pr. Nun sind wir auf dem Puncte, melancholisch zu werden, wenn nicht einiger Humor dahinter steckt. Ich gehöre nun einmal nicht zu denen, die Alles schwarz sehen um einer logischen Formel willen. Wie kommen wir durch's Leben? Wir schauen die Dinge an, lassen sie auf uns wirken und stellen unsere Wirkung dagegen, und geben mehr oder weniger dem süßen Hange nach, ihnen in die Seele zu gucken. Wie das geschieht, das auszusagen ist noch Niemanden ganz gelungen; aber es ist die Aufgabe der Philosophie, sich dieser Erkenntniß zu nähern.

K. Der erste Philosoph, den ich bescheiden finde!

Pr. Bei jener Seelenschau umwindet sich immerfort Erlerntes und Inwohnendes, oder vornehmer gesagt: Erfahrung und ideae congenitae oder praestabilitae. Beides zusammen bildet die Grundlage aller Erkenntniß, den Schluß. Denn die verständige Erkenntniß ist ein Schließen; weil a und b ist, so muß c sein.

K. Ueber deine algebristische Rechnung verlieren wir den edlen Sebastian ganz aus den Augen.

Pr. Wir kommen schon zur Anwendung. Du hast eine ziemliche Zeit hindurch den alten Bach studirt; du hast dir ein Bild gemacht sowohl aus dem Vorzüglichsten, was er nachgelassen, als aus den schwächeren Werken, und bist, wie wir voraussetzen dürfen, mit seiner künstlerischen, idealen und technischen Weise bekannt. Dies Urbild Bach's, das du in deiner Seele hast, ist auf die genannte Weise aus Erfahrung und eigner inwohnender Idee erbaut. Historisch und kritisch steht ungefähr so viel fest, daß Sebastian einmal gelebt, daß er berühmt gewesen und bei den Besten seiner Zeit anerkannt, bewundert; ferner daß eine große Zahl Werke unter seinem Namen gehen. Daß viele dieser Werke einen verwandten Geist auf's deutlichste zeigen, ist dem mit ihm Vertrauten unzweifelhaft. Wo du diesen Geist in verwandten Tönen anklingen fühlst, da erkennst du ihn selbst. Die diplomatische Gewißheit ist dir dann nur ein Corollarium; gleich wie ein Ordensband den Werth des Mannes um gar nichts erhöht, so bringt dir der Beweis der Aechtheit, von künstlerischer Seite betrachtet, gar nichts Neues hinzu; denn diese äußere Gewißheit berührt die Kunstseite nicht.

R. Sie wiederholen Ihre früheren Argumente mit einigen Verzierungen. Wie aber, wenn nun ein grimmiger Kritikus, z. B. ich, nach Ihrer eignen vorhin gegebenen Anleitung bei jedem Schritte zu zweifeln beliebte, und für jedes kleine Stückchen, als die Exercices pour le Clavecin, die Inventions, die Sinfonies ꝛc. die Beischaffung sämmtlicher Urkunden verlangte, und es zeigte sich, daß diese meistens unmöglich sei? Und ein Anderer schlösse weiter, es könne, da die Mehrheit der Werke nicht diplomatisch vindicirt wäre, überhaupt in dem Namen häufig ein Irrthum obwalten, als bei der BACH-Fuge — — —

Pr. Halt! Sie überschütten mich so mit Fragen und Bedingungen, daß ich Ihnen in's Wort fallen muß. Zuvörderst gestehe ich, daß es mir auf den Namen an sich nicht ankommt; heiße er Bach oder Wasser, Hinz oder Kunz; ich habe den gemeinsam waltenden Geist nach meiner Weise erkannt, und nehme den überlieferten Namen ohne Scrupel in den Kauf, so lange bis mir das Gegentheil erwiesen wird. Allerdings muß mich die Stimmenmehrheit leiten.

R. Aber selbst um diese zu erkennen, muß in Ihrer Seele schon die Urtheilsfähigkeit dazu vorliegen.

Pr. Richtig! Ich glaube gern, daß unser Hofpaukist und die Schöppenstädtsche Prima donna sich dieses Urtheils bescheiden, oder wenn sie nach Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit befragt werden, die Sache höchstens lächerlich finden. Hatte nicht unser primo uomo einsmals aus einem Beethoven'schen Scherzo den alten Bach herausgehört, blos weil es „ein bischen durcheinander ging"? — Gestehen wir uns nur beiderseits, daß mit dem ewigen Spintisiren nichts herauskommt, oder daß es wenigstens dem Künstler und Kunstphilosophen minder wichtig ist, sich von dieser Seite jeden Schritt zu sichern. Diese Pflicht liegt dem Kritiker und Historiker ob.

R. Als wenn sich in den höheren Studien die Thätigkeiten so ängstlich sondern ließen! Sie wollen also die schlimmste Arbeit an eine andere Instanz abgeben. Diese zweite Instanz möchte Sie aber im Stich lassen, wenn ihr die technischen und ästhetischen Kenntnisse fehlten. Kann denn Einer die Vulgate kritisch bearbeiten, ohne was von Theologie zu wissen?

Pr. Die blos diplomatische Kritik kann auch ein Nichttheologe ausüben, wie das auch schon geschehen ist, und nicht zum Nachtheil des unbefangenen Studiums. — Kurz, ich halte dafür, wer nicht mit allen kritischen Waffen ausgerüstet ist, der halte die Hand fern von dem gefährlichen Instrumente, das den Unkundigen verwundet. Ich wenigstens habe wenig Talent dazu. Genießen, leben und denken, das ist mein Fach. So oft ich dagegen in die kritischen Regionen gerathe, um etwa Historisches zu constatiren, da fällt mir Voltaire's boshaftes Wort ein: l'histoire n'est qu'une fable convenue. Und in der That, welcher Historiker hat denn alle Facta, die er erzählt, bewiesen — oder vielmehr, welche Beweise reichen aus, um

die evidente Gewißheit, die mathematische Untrüglichkeit irgend einer Thatsache, und sei sie vor unsern Augen geschehen, zu gewinnen! Zeugen können irren, Papiere verfälscht und Handschriften erdichtet sein —

R. — und so bliebe denn nichts übrig als wir selbst. Sie führen die Behauptung von der Trüglichkeit der Menschen mit ungewöhnlicher Fülle aus, und wir kommen nicht weiter —

K. — und vergessen unsern Sebastian darüber ganz. Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Ist denn die Gelehrsamkeit nur um zu verdunkeln da? Was ist nun von diesem herrlichen Opus zu halten? Das möcht' ich wissen.

Pr. Du nennst es herrlich; das sei dir genug. Permitte divis caetera.

R. Wir haben, scheint's, über die vernichtenden Kräfte der Kritik uns hinlänglich verständigt. Sollte kein Heilkraut in der Nähe des Giftbaumes wachsen? — Ich denke, für die gewöhnlichen Fälle, als z. B. die schon früher bekannten und längst anerkannten Bachiana, genügt die humane Regel: quisque praesumitur bonus, donec probatur contrarium.

Pr. Die Polizei sagt's umgekehrt. Und die BACH-Fuge?

R. Sobald ein ernster gegründeter Zweifel erwacht, so untersuche man auf's Neue ihre Aechtheit. Im Uebrigen verhalte man sich ruhig und genügsam, und lerne und studire, wenn man nicht geneigt und befähigt ist, kritisch zu lehren.

Pr. Dank für den feinen guten Rath! der übrigens mit meiner Maxime vollkommen übereinstimmt.

K. Ich möchte auch für gütige Belehrung danken, wenn ich nur irgend ein Gewisses mit nach Hause nehmen könnte. Bis jetzt weiß ich weder was an diesem meinem Funde ist, noch wie ich mich in Zukunft in ähnlichem Falle zu verhalten habe.

Pr. Folge deinem Genius! horche ihm ab, was der sagt.

R. Und im zweifelhaften Falle fragen Sie die Weisen, die Historiker, die Studirten.

K. Ich glaube, ihr habt mich beide zum Besten. Einstweilen nehme ich das corpus delicti hier für ächt, donec probatur contrarium.

Emden, im October 1843.

Dr. Eduard Krüger.

Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft".

Leuten, die keine taugliche disposition machen wollen, wird hernach die Ausarbeitung desto saurer, und kostet ihnen viel Zeit und Arbeit: das schreckt die gemächlichen und wollüstigen Herren ab; die Arbeit insonderheit stehet ihnen gar nicht an; sie meinen, ihre ausschweiffende Fratzen müsten schon eben so gut seyn, als eine wohlgegründete Erfindung, die klüglich eingerichtet, und hernach eben so leicht ausgearbeitet, als gefällig angehöret wird. Nach den Gedancken solcher Post-Componisten stehet ein anhaltender Fleiß, und eine genaue Beobachtung nothwendiger Vorschrifften, nur staubigten Schul-Füchsen und niederträchtigen Sclaven an: Wer wolte sich denn fesseln lassen, und so viel Zeit auf die Ausarbeitung wenden? Ein feiner Schmuck, ein künstlicher Zierrath, eine reiche Verbrämung ꝛc. können dasjenige vollkommen ersetzen, was etwa, an einer gründlichen Zuschneidung, oder an einer festen Nath, abgehet.

Die Natur hat nicht gewollt, daß eine grosse Sache, die zum Lobe Gottes, und zur Bewegung menschlicher Leidenschafften, abzielet, auf der Flucht geendiget werden soll; sondern sie hat einem ieden herrlichen Wercke auch eine besondere Schwere zugetheilet.

Nicht zu wenig, nicht zu viel! Sonst verdirbt Gesang und Spiel.

Als Josquinus noch zu Cambray lebte, und einer in dessen musicalischen Stücken eine unanständige Colorature machte, die er, Josquinus, nicht gesetzet hatte, verdroß es ihn dergestalt, daß er denselben hefftig ausschalt, und, daß es alle hören kunten, zu ihm sagte: Du Esel, warum thust du eine Coloratur hinzu? wenn mir dieselbe gefallen hätte, würde ich sie wol selbst hineingesetzet haben: wenn du willst recht-componirte Gesänge corrigiren, so mache dir einen eignen, und laß mir meinen ungehudelt. —

Notiz.

*** Aus Cassel schreibt man uns, daß Spohr wieder an einer neuen Oper arbeitet, von der der 1ste Act bereits fertig. Das Buch ist nach Kotzebue's Kreuzfahrer. Die Form der Musikstücke soll eine ganz ungewöhnliche und der Styl sehr abweichend von Spohr's früheren Opern sein. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 47. Den 11. December 1843.

Bericht über Berlioz' musik. Reise (Fortsetzg). — 7tes Abonnementconcert. — Feuilleton. —

Mag Niemand es mit mir beschau'n,
So will ich mich allein erbau'n
Am Werk, das ich mit Lust erschaffen
Mit meinen besten Geisteswaffen.

Rückert.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Fortsetzung.)

[Berlin.]

Nach dieser unzweckmäßig genug in den Vordergrund gedrängten Episode wendet sich Berlioz zur Besprechung der Aufführung von Gluck's Armida. Seine Begeisterung für Gluck läßt ihn wieder jene schöne Sprache gewinnen, die wohl geeignet ist, mit Vielem zu versöhnen, was manches Künstlerherz verletzen muß. Er sagt:

„Unter allen alten Componisten halte ich Gluck für denjenigen, dessen Gewalt, wie mir scheint, am wenigsten von den unaufhörlichen Kunstrevolutionen zu fürchten hat. Nie opferte er sich den Launen der Sänger, oder den Ansprüchen der Mode, oder den eingewurzelten Gewohnheiten, die er bei seiner Ankunft in Frankreich zu bekämpfen hatte, obwohl noch ermüdet vom Kampfe, den er so eben gegen die der italienischen Theater geführt. Gewiß hatte dieser Krieg mit den Dilettanti in Mailand, in Neapel und in Parma seine Kräfte, statt sie zu schwächen, verdoppelt, indem sie ihn deren Umfang kennen lehrten; denn trotz des Fanatismus, der damals in Kunstsachen in Frankreich Sitte war, zerbrach und zertrat er fast spielend die elenden Hemmnisse, welche man ihm in den Weg legte. Einmal brachte das Gebelfer der Encyklopädisten es dahin, ihn ungeduldig zu machen, allein dieser Zornanfall, der ihn die Unvorsichtigkeit begehen ließ, ihnen zu antworten, war auch der einzige, den er sich zu Schulden kommen ließ, und von da an schritt er wie früher schweigend auf sein Ziel zu. Sie wissen, welches Ziel er erreichen wollte, und ob es je einem Menschen gegeben war, dies besser zu erreichen als ihm. Bei weniger Ueberzeugung oder weniger Festigkeit würden ungeachtet des Genies, was die Natur ihm verliehen, Bastardwerke von ihm die jetzt so vollständig vergessenen seiner mittelmäßigen Nebenbuhler wahrscheinlich nur wenig überlebt haben. Allein Wahrheit des Ausdrucks, welche Reinheit des Styls und Erhabenheit der Form mit sich führt, gehört allen Zeiten an. Gluck's schöne Werke werden stets schön bleiben. Victor Hugo hat Recht: „Das Herz hat keine Runzeln".

Welch einen glücklichen Abend ließ diese von Meyerbeer dirigirte Aufführung der Armide mich verleben! Nie werde ich ihn vergessen! Das Orchester, die Chöre, von zwei berühmten Meistern, dem Componisten und dem Dirigenten, zugleich begeistert, erwiesen sich Beider würdig. Das berühmte Finale: „Seid der Liebe ein Grab!" erregte einen wahren Sturm. Der Act des Hasses, mit den bewunderungswürdigen, wenn ich nicht irre, von Paul Taglioni, dem Balletmeister des Haupttheaters in Berlin, componirten Ballets erschien mir nicht minder bemerkenswerth durch ein anscheinend ordnungsloses Feuer, dessen Ausbrüche jedoch sämmtlich voll höllischer Harmonie waren. Die Tanzmusik im $\frac{6}{8}$-Tact aus A-Moll, die wir hier geben, hatte man weggelassen, dafür aber die große Chaconne in B-Dur eingefügt, die man in Paris nie hört. Dieses sehr entwickelte Musikstück hat viel Glanz und Feuer. Und der Haßact: welch ein Gedanke! Nie hatte ich ihn in dem Grade verstanden und bewundert. Ich schauderte

bei jeder Stelle in der Beschwörung: „Ach, errette mein Herz vor der Liebe Gefahr!". In der ersten Vershälfte lassen die beiden Hoboen eine grausame Dissonanz der großen Septime hören, ein weiblicher Schrei, in dem sich der Schreck und dessen lebhafteste Angst offenbart. Allein im folgenden Verse: „Gegen meinen Feind, dem ich entbrenne", wie zärtlich seufzen dieselben beiden Stimmen, sich in Terzen verschmelzend! Welches Bedauern in diesen wenigen Noten! Und wie sehr fühlt man, daß die so bedauerte Liebe die stärkste sein wird! Wirklich ist auch kaum der Haß mit seinem gräulichen Gefolge herbeigeeilt und hat sein Werk begonnen, so unterbricht Armide ihn und verweigert ihre Mitwirkung. Darauf der Chor: „Folg' ihm nach, unglückliche Armide, dem Gesang der Sirenen ꝛc., in des Verderbens Schmach!"

In Quinault's Dichtung endete der Act hier. Armide ging mit dem Leser hinaus, ohne etwas zu sagen. Diese Entwickelung erschien Gluck alltäglich und unnatürlich; er wollte, daß die Zauberin erst einen Augenblich allein bleibe und dann hinausgehe, sinnend über das, was sie eben gehört hat: und eines Tages nach einer Probe improvisirte er in der Opéra Text und Musik des Auftritts, dessen Verse lauten:

„Welch ein Droh'n! welch ein Graunerwecken!
Bang erstarrt all mein Blut dem Schrecken!
O Gott der Zärtlichkeit,
Dem die Schwache sich weiht,
Ich flehe: wend' es ab, das unerhörte Leid!"

Die Musik dazu ist schön in Melodie, in Harmonie, in unbestimmter Unruhe, in zärtlichem Schmachten, in Allem, was dramatische und musikalische Begeisterung als das Schönste zu bieten vermag. Zwischen jedem Ausruf in den beiden ersten Verszeilen entrollen die Bässe unter einer Art intermittirenden Tremolo's der zweiten Geigen eine lange chromatische Phrase, die noch grollt und droht bis zum ersten Worte der dritten Verszeile: „Gott", wo die lieblichste Melodie sich langsam und träumerisch ausbreitet und durch ihre zarte Klarheit das Helldunkel der vorhergehenden Tacte verscheucht. Dann erlischt Alles ... Mit niedergeschlagenen Augen entfernt sich Armide, während die zweiten Geigen, vom übrigen Orchester verlassen, ihr einsames Tremolo fortmurmeln. Unendlich, unendlich ist das Schöpfergenie eines solchen Auftritts!!!

In Bezug auf den ungemeinen Sinn für den Ausdruck fand ich die Ausführung der Auftritte im Garten der Freuden allen übrigen noch überlegen. Da war eine Art wollüstigen Schmachtens, bezaubernder Weichheit, die mich in den von den beiden Dichtern (Gluck und Tasso) geträumten Palast der Liebe versetzte und dieser auch eine bezauberte Wohnung für mich zu machen schien. Ich machte die Augen zu und jener himmlischen Gavotte mit ihrer liebkosenden Melodie und dem süß monotonen Murmeln ihrer Harmonie und dem Chor: „Nie an dieser schönen Stelle", aus dem das Glück so anmuthig strömt, lauschend, sah ich um mich reizende Arme sich schlingen, niedliche Füße sich kreuzen, duftende Locken herabfallen, funkelnde Augen erglänzen und berauschendes Lächeln tausendfach strahlen. Die Blume der Lust, sanft geschaukelt von melodischem Hauch, erschloß sich, und aus ihrem entzückenden Kelche strömte eine Harmonie von Tönen, von Farben, von Duft. Und es war Gluck, der furchtbare Musiker, der alle Schmerzen besang, den Tartarus heulen ließ, den öden Strand von Tauris und die wilden Gebräuche seiner Bewohner schilderte; er war es, der diese seltsame Idealisirung der träumerischen Wollust, die Ruhe in der Liebe so in Musik wiederzugeben verstand ... Weshalb nicht? Hatte er nicht schon vorher die elyseischen Gefilde geöffnet? ... War er es nicht, der diesen unsterblichen Chor der seligen Schatten erfand:

Torna o bella all tuo consorte,
Che non vuol che più diviso
Sia di te, pietoso il ciel!

Und ist es nicht gewöhnlich, wie unser moderner Hauptdichter ebenfalls gesagt hat, „daß die Starken am sanftesten sind".

So weit die im Auszuge mitgetheilte Besprechung, mit welcher dieser Brief schließt. —

In dem letzten an Hrn. Desmarets gerichteten Briefe sagt Berlioz von Berlin: „Die Luft ist voll Musik, man athmet sie, sie dringt in alle Poren. Man findet sie im Theater, in der Kirche, im Concert, auf der Straße, in öffentlichen Gärten, überall, stets groß und stolz, auch stark und behende, strahlend in Jugend und Schmuck, mit edler und ernster Miene, ein schöner gerüsteter Engel, der sich zuweilen zum Gehen herabläßt, aber mit rauschenden Flügeln, bereit, seinen glänzenden Flug zum Himmel empor wieder anzutreten. Reiche und Arme, Geistlichkeit und Militair, Künstler und Kunstfreunde, Volk und König hegen gleiche Achtung vor ihr. Besonders der König widmet ihrem Cultus jene wahrhafte Inbrunst, die ihn für den der Wissenschaften und der übrigen Künste beseelt, und das will viel sagen ꝛc."

Gleichen Ruhm spendet er der Singakademie, welche er Bach's Passionsmusik aufführen hörte, ein Werk, dessen hohe künstlerische Bedeutung ihm nicht einmal in den einzelnen Schönheiten, geschweige in der Totali=

tät im Geiste aufgegangen ist. Wir wissen nicht, ob wir mehr die ihm angeborne Idiosinkrasie beklagen oder die Hartnäckigkeit rügen sollen, mit der er sich auch nur vor dem entferntesten Scheine der Anerkennung dieses großen Genius zu verwahren sucht. Er schreibt: Wenn man aus Paris kommt und unsere musikalischen Sitten kennt, muß man, um daran zu glauben, Zeuge von der Aufmerksamkeit, Achtung und Verehrung sein, mit der ein deutsches Publicum eine solche Composition anhört. Jeder folgt mit den Augen den Worten im Textbuche; da ist nicht eine Bewegung unter den Zuhörern, nicht ein Gemurmel weder des Beifalls noch des Tadels, nicht ein Klatschen; man befindet sich in der Predigt, man hört das Evangelium singen, man wohnt schweigend nicht einem Concerte, sondern einem Gottesdienste bei. Und so muß auch wahrlich diese Musik angehört werden. Man betet Bach an und glaubt an ihn, ohne sich auch nur einfallen zu lassen, daß man seine Göttlichkeit in Zweifel stellen könne. Ein Ketzer würde Abscheu erregen; es ist sogar verboten, darüber zu sprechen. Bach ist Bach, wie Gott ist Gott. Einige Tage nach Aufführung des Meisterwerks von Bach kündigte die Singakademie die Aufführung des „Tod Jesu“ von Graun an. Das ist ebenfalls eine heilige Partitur, ein geweihtes Buch, dessen Anbeter sich jedoch besonders in Berlin finden, während die Religion von Sanct Bach in ganz Norddeutschland bekannt ist.“

Von der Aufführung des letztgenannten Oratoriums war Berlioz durch Krankheit abgehalten, er spricht aber die Befürchtung aus, daß, wenn er je wieder nach Preußen komme, er sie jedenfalls, krank oder nicht krank, werde hören müssen.

Die 600 Mann starke Masse der Militair-Musiken, deren Director Wieprecht ist, nennt er Regimenter von Musikern und nicht Musiker von Regimentern. Sie führten in einer von Sr. Majestät im königl. Palais seinetwegen veranstalteten Matinée die Ouverture zu den „Francs-juges“ mit, wie er sagt, wunderbarer Präcision und dem rasenden Feuer aus, welches das Conservatorium zu Paris an den Haupttagen des Enthusiasmus dabei zeigt. Das Solo der Blechinstrumente in der Introduction war besonders erschütternd, ausgeführt durch 15 große Baßposaunen, 18 bis 20 Tenor- und Alt-Posaunen, 12 Baßtuben und eine Legion Trompeten. Außerdem kam dabei noch zur Aufführung eine Schlachtsymphonie von dem englischen Gesandten Grafen von Westmoreland (Lord Burghersh), ein „glänzendes ritterliches Musikstück“, Fackeltanz betitelt, von Meyerbeer, und „ein gutgeschriebener Trauermarsch von schönem Charakter“ von Wieprecht

Wir übergehen das, was er über das Hofconcert, dem er beigewohnt, erzählt, so wie die Mittheilung, daß Se. Majestät der König und die Königin und die Prinzessin von Preußen, der er eine besondere Huldigung darzubringen nicht unterlassen, mit ihm sich unterhalten ꝛc.

Er beschreibt nun die Erlebnisse in den Proben zu seinen Concerten, und wir theilen daraus nur Folgendes mit.

(Schluß folgt.)

Siebentes Abonnementconcert,

d. 16. November.

Militair-Symphonie von J. Haydn. — Recit. und Arie aus der Schöpfung von Haydn (Miß Birch). — Phantasie über Motive aus Othello für die Violine von Ernst (Hr. Joseph Joachim aus Wien) — Erstes Finale aus Oberon von C. M. v. Weber. — Ouverture zu Oberon von C. M. v. Weber. — Einleitung (Chor der Waffenschmiede) aus der Oper: Das Käthchen von Heilbronn, von J. Hoven (neu). — Serenade für Pianof. mit Orchesterbegl. von Mendelssohn-Bartholdy (Hr. Carl Reinecke aus Altona). — Lieder mit Pianoforte-Begl. (Miß Birch). —

Wenn Vater Haydn seine Symphonie eine „militairische“ nannte, so war das eben ein Spaß von ihm, denn seiner ganzen Martialität merkt man so sehr den liebenswürdig-heitern und gutmüthigen Schalk an, daß selbst die kriegerische Dromete und die donnernde Trommel unser Lächeln nicht zu bannen vermag. Es ist, als ob ein Vater, um scherzhafter Weise seinen Kindern zu imponiren, seinem friedlichen Hauscostume eine kriegerische Bärenmütze hinzufügt, und die kleinen Schelme, statt sich zu fürchten, sich lachend darüber ergötzen. Die Lust an harmlosen Scherzen und launigen Neckereien lag so tief in des alten Joseph's Natur, daß er sich ihrer selbst bei wirklich ernsten Gegenständen nicht enthalten konnte, wie hätte er sein freundlich-schelmisches Gesicht bei etwas in ernste Falten ziehen sollen, das zu heiterer Auffassung so reichen Stoff darbot. Haydn's Symphonieen bieten im Allgemeinen keine besonderen technischen Schwierigkeiten dar, aber in der Nuancirung verlangen sie die größte Delikatesse und eine Subtilität, wie sie nur bei einem sehr tüchtigen Orchester gefunden wird. Das unsrige legte mit der tadellosen Ausführung der obigen Symphonie den erneuten Beweis ab, daß es mit Recht dieses Prädicat verdient.

Die heutigen Leistungen der Miß Birch haben uns nicht in gewohnter Weise entzückt. War es eine In-

disposition, mit der sie zu kämpfen hatte, oder fehlte ihr die künstlerische Anregung, die nicht zu allen Zeiten dienstbar ist und wodurch doch alle Kunstleistungen erst die höhere Weihe erhalten; genug, ihr Vortrag litt an einer gewissen Bequemlichkeit und Gleichgültigkeit, die am allerwenigsten der ohnedies ruhigen Arie von Haydn und den gewählten Liedern zuträglich war. Auch glauben wir den Grund ihres bisweiligen Detonirens darin suchen zu müssen, denn bei einer Stimme, die so leicht und willig selbst ihre hohen Töne hergiebt, dürfte bei größerer Sorgsamkeit ein solcher Fehler nicht Platz greifen. In dem Finale aus Oberon, wo schon der ungewohnte deutsche Text die Sängerin zu erhöhterer Aufmerksamkeit veranlaßte, war die Intonation rein und auch der Vortrag lebendiger, wenn gleich der Ausdruck mehr Unruhe, denn sehnsüchtige Liebe verrieth: daß trotzdem die Leistungen der Miß Birch immer noch bedeutend waren, versteht sich; aber an eine Künstlerin, deren Naturgaben und Bildungsstufe stets das Beste erwarten lassen, kann man auch nur den höchsten Maßstab legen. —

Joachim schien mir, wenn das Aeußere nicht trügt, ein Knabe von etwa 12 — 14 Jahren zu sein. Für ein solches Alter leistet er allerdings Ungewöhnliches, und würde zu einer Zeit, wo die musicirenden Wunderkinder noch seltener waren, gewiß das größte Aufsehen erregt haben. In den letzten Jahren jedoch sind dem musikliebenden Publicum so viel solcher Wunder vorgeführt worden. daß sie aufgehört haben, welche zu sein. Auch hat man die Erfahrung gewonnen, daß diese vielversprechenden Kleinen sehr häufig nichts erfüllten, sondern in reiferen Jahren spurlos in die Alltagswelt verschwanden. Freilich, wenn ein solcher Knabe, wie z. B. dieser Joseph Joachim, in dem jedenfalls außerordentliche Anlagen vorhanden sind, bis zu seinem Mannesalter in geistiger und technischer Beziehung vorwärts schritte, dann müßte er sich zu einem wahrhaften Virtuosenwunder ausbilden. Möchte der kleine Virtuose durch unablässiges und edles Streben diese Voraussetzung verwirklichen, und das Glück ihm dazu günstig sein. —

Der ebenfalls noch junge Clavierspieler, Hr. Reinecke, genügte allerdings noch nicht ganz den Anforderungen, die man an den Vortrag einer solchen Composition zu stellen berechtigt ist. Es schien die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten ihn noch allzu sehr in Anspruch zu nehmen, um den geistigen Intensionen des Componisten die nöthige Aufmerksamkeit zuwenden zu können. Wer kann übrigens wissen, wenn der junge Mann die rechte Ehrfurcht für den Meister der gewählten Composition, und den Ort, wo er sich zum erstemale producirte, im Herzen trägt, wie viel die dadurch entstehende Befangenheit, und der Zweifel am Gelingen, sein Spiel beeinträchtigte? Denn nur wer es selbst erfahren, weiß, wie in einem solchen Zustande das klare Bewußtsein schwindet und die ruhige Sicherheit in der Beherrschung des Stoffes fast zur Unmöglichkeit wird.

Der Chor von Hoven ist von dramatischer Lebendigkeit, charakteristischer Färbung und guter Erfindung; und war es uns von besonderem Interesse, einen Mann als Componisten kennen zu lernen, der neben der Bekleidung eines hohen Staatsamtes in Oesterreich, noch so thätig für die Musik wirkt und schafft. Hoven nämlich ist der angenommene Künstlername des Staats-Kanzleiraths Vesque v. Püttlingen, der sich als Componist mehrerer Opern, namentlich der Oper „Johanna d'Arc" ehrenvoll dem musikalischen Publicum bekannt gemacht hat.

Die Oberon-Ouverture ist eine Bravourleistung des Orchesters und ein Favoritstück des Publicums, weshalb dieselbe auch heute, wie gewöhnlich, unter dem lebhaftesten Beifalle wiederholt werden mußte. —

Z.

Feuilleton.

*** Aus Köln. Am 22sten wurde hier Dorn's Oper „Der Schöffe von Paris" bei überfülltem Hause gegeben. Obschon die Oper von Seiten der Direction nicht sonderlich ausgestattet war, brachte doch die Musik eine außerordentliche Wirkung hervor, wurden die meisten Nummern mit lautem Beifalle begrüßt, der Componist derselben beim Schlusse hervorgerufen, und durch allgemeine Acclamation verehrt. Eine genauere Kritik der Musik dieser Oper sparen wir für unsern Quartalbericht auf. — Gestern hielt im hiesigen Kaisersaale Hr. Musikdirector Rahles aus Düren seine erste Vorlesung über Geschichte der Tonkunst. Das Publicum war, wenn nicht zahlreich, doch gewählt, der Vortrag klar und geistreich. Die erste Vorlesung umfaßte die Tonkunde der Aegyptier und Hebräer. —

D.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 8.)

Intelligenzblatt

zur neuen Zeitschrift für Musik.

December. № 8. 1843.

Neue werthvolle Musicalien,

welche so eben in der **Schlesinger'**schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin und durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu beziehen sind:

Bazzini, Transcription de Norma „Casta diva" p. Violon et Piano. Op. 17. ⅔ Thlr.

Beriot, 6 Duos p. 2 Violons. Op. 17 et 43. 3 Livr. à 16 Gr.

Choix, de, Romances No. 246. Dessauer, Gretchen 12 Gr. No. 285. Monpou, Gastilbelza 4 Gr. No. 290. Westmoreland, Aria di Fedra per Alto 12 Gr. No. 309. Ronzi, Ton âme 4 Gr.

Döhler, Les Espagnols p. Piano. Op. 45. No. 5 et 6. 18 Gr.

Donizetti, La Favorita m. ital. u. deutsch. Text. 5 Arien à 8 — 2 Gr. Ouverture de la Favorita per 2 Violini 10 Gr.

Fürstenau, Les délices de l'Opéra p. Flûte et Piano No. 32. Donizetti, Die Tochter des Reg. Op. 104. 1 Thlr. 4 Gr. dito f. Flöte allein 10 Gr.

Gumbert, Lebewohl-Polonaise. Op. 4. No. 1. f. Orchester 20 Gr. No. 3. f. Piano 6 Gr. No. 4. zu 4 Händen 8 Gr. No. 5. f. Piano u. Violine od. Flöte 8 Gr. 3 Lieder f. Bass. Op. 3. 12 Gr.

Heller, Etudes mélodiques p. Piano. Op. 16. 4 Livr. à 18 Gr.

Henselt, Ad., Cavatine et Barcarole de Glinka p. Piano à 4 ms. Op. 13. No. 3—4. ⅔ Thlr.

Hoven, Die Rheinfahrt f. eine Singstimme und Piano. Op. 27. ⅓ Thlr.

Kittl, 3 Gesänge f. eine Singstimme. Op. 16. ½ Thlr.

Kücken, Hans und Verene f. eine Singstimme und Piano. Aus Op. 36. 6 Gr. Polonaise mit Gesang f. Piano u. Violine od. Flöte 8 Gr., f. Violine allein 4 Gr.

Kullak, Transcriptions p. Piano. Op. 6. No. 7. Edward 14 Gr. No. 11. Preciosa 14 Gr. Transcriptions faciles p. Piano. No. 6. Oberon 8 Gr. No. 7. Marie 10 Gr. Compositions ou Transcriptions p. Piano à 4 ms. No. 6. Lucrezia Borgia.

Liszt, Buch der Lieder m. Begl. des Piano. Bd. I. mit Portrait Angiolin - Englein für Tenor 12 Gr. Marche du supplice p. Piano à 4 ms. 8 Gr.

Sammlung der Nationallieder No. 38. Der rothe Sarafan 6 Gr., dito 4 Gr. No. 38A. Das Dreigespann, russisch u. deutsch.

Potpourris p. Piano No. 23. Lucrezia Borgia par Chwatal 12 Gr. No. 33. Marie p. Chwatal 10 Gr. No. 34. Richard Löwenherz v. Gretry, v. Hünten ⅔ Thlr.

Rosellen, Duo sur Cavatine fav. de Mercadante p. Piano et Violon. Op. 9. 1 Thlr. pour Piano: 3 Airs de ballet. Op. 17. No. 1. La fête 12 Gr. Fantaisie sur Parisina. Op. 18. 12 Gr. Morceau de Concert. Op. 22. 16 Gr. Gr. Fantaisie sur Norma p. Piano à 4 ms. Op. 21. 1 Thlr.

* Sammlung der K. Preuss. Märsche für Cavallerie-Musik in Partitur. No. 24. Richard Löwenherz 1 Thlr. 6 Gr. No. 25. Sultan Mamuth II. 20 Gr. No. 26. Garde-du-Corps 1¾ Thlr. No. 27. Brennus 1 Thlr. No. 28. Einholungsmarsch 1 Thlr. No. 29. Weisse Rose 1½ Thlr. No. 30. 2te Husaren-Reg. 2 Thlr. 4 Gr. No. 31. v. Dankelmann 1½ Thlr. No. 32. 10te Husaren-Reg. 20 Gr. No. 33. Giselle 18 Gr.

Schaeffer, Die Spinnerin etc. 4 Lieder f. eine Singstimme u. Piano. Op. 9. ½ Thlr.

Sion, No. 42. Pergolese, Siciliana per Alto e Piano 6 Gr.

Tengnagel, 2 Duette f. 2 Soprane u. Piano. Op. 16. à 8 Gr.

Thalberg, Sig., Mélange d'Euryanthe p. Piano à 4 ms. 20 Gr.

C. M. v. Weber, Ouverture zum Freischütz in Partitur 1½ Thlr.

Im Verlage der **Hofmusikalienhandlung** von **C. Bachmann** in Hannover erscheint am 31sten Decbr. mit Eigenthumsrecht, gleichzeitig mit der Pariser und Londoner Ausgabe:

Introduction, Caprices et Finale sur un Thème favori de l'Opéra: „**Il Pirata**" **pour Violon principal,** avec Accompagn. d'Orchestre, ou de Quatuor, ou de Piano composées par ***H. W. Ernst.*** Oe. 19.

Für Gesang-Vereine.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Sechs Lieder
für vierstimmigen Männergesang,
componirt und Deutschlands Liedertafeln freundlichst zugeeignet von
Moritz Ernemann.

Op. 16. Partitur und Stimmen. Preis 1⅙ Thlr.

Inhalt: Rheinlied von Herwegh. — Gebet vor der Schlacht von Th. Körner. — Vanitas von Göthe. — Soldatenlied von Kopisch. — Das Lied von den Jahren. — Die Vogelscheuche.

Zweckmässig gewählte Texte heitern und ernsten Inhalts von einem unserer begabtesten Liederkomponisten in Musik gesetzt, werden hiermit den zahlreichen Liedertafeln und Gesangvereinen zur geneigten Beachtung angelegentlichst empfohlen. Die diesen Liedern bereits zu Theil gewordene öffentliche Anerkennung ist der sprechendste Beweis für ihre Gediegenheit und Brauchbarkeit.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breiten-Strasse No. 8. ist so eben erschienen und zu haben:

Taubert, W., Chöre zur Medea des Euripides. Op. 57. Cl. Ausz. Pr. 2⅓ Rthl.

———, Introduction zur Medea für Pfte à 2 ms. 7½ Sgr.

———, Klänge aus der Kinderwelt, 12 Lieder v. Hoffmann v. Fallersleben aus des Knaben Wunderhorn u. A. mit Begl. d. Pfte. Op. 58. Pr. 25 Sgr.

———, Gruss an Schlesien, 5 Lieder in schlesischer Mundart v. Hoffmann, Viol u. Geisheim mit Begl. des Pfte. Op. 59. Pr. 15 Sgr.

Diese Lieder sind für den Sänger belohnend und für die Gesellschaft erheiternd. Für ihren musikalischen Werth bürgt der Name des Autors.

Anzeige für Theater-Directionen.

Die unterzeichnete k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung macht hiermit bekannt, daß sie das ausschließende Eigenthums- und Verlagsrecht der von

Herrn Gaëtano Donizetti

für Paris componirten und mit dem außerordentlichsten Beifalle aufgenommenen Oper

Don Sebastian von Portugal

mit deutschem und italienischem Texte, für ganz Deutschland an sich gebracht habe, weshalb auch die geehrten Bühnendirectionen die Partitur dieser Oper auf rechtmäßigem Wege einzig und allein nur von der Unterzeichneten beziehen können.

Wien, den 1. December 1843.

Pietro Mechetti qm Carlo,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau (Ring Nr. 52.) ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Erster Lehrmeister
für den praktischen Violin-Unterricht
in stufenweise geordneten Uebungen der 1. Position durch alle Tonleitern und Tonarten
von **Moritz Schön,**
Königl. Preuss. Musik-Direktor.

Op. 22. In drei Lieferungen, jede 20 Sgr.

Mit den **ersten Anfangsgründen** beginnt hier eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Musik-Direktor Schön ist als Violin-Virtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name allein für die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens bürgt.

Die musikalisch-pädagogische Zeitschrift:

Euterpe,

redigirt von **Hentschel, Erk** und **Jacob**, bringe ich bei Beginn des vierten Jahrgangs in Erinnerung. Der sehr billige Preis für den Jahrgang ist 1 Thlr.

Verlag von **Wilh. Körner** in Erfurt.

Eine ächte trefflich gehaltene **Stradivari-Violine** aus dem Nachlasse des Herrn **Clemens** in Berlin ist für 90 bis 100 Friedrichsd'or zu verkaufen: Berlin, Leipziger Straße No. 100. 2 Treppen bei der verwittw. Frau Geh. Kabinets-Sekretair Nowack.

Eine von **Erard Freres** in Paris erst vor einigen Jahren gebaute **Harfe** soll billig verkauft werden; sie hat acht Pedale, ist reich vergoldet und ganz gut gehalten. Kauflustige erfahren das Nähere in der

Kistner'schen **Musikhandlung** in Leipzig.

☞ *Sämmtliche hier angezeigte Musikalien sind durch Robert Friese in Leipzig zu beziehen.*

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 48. Den 14. December 1843.

Bericht über Berlioz' musik. Reise (Schluß). — Aus Charleston. — 8tes Abonnementconcert. — Notiz. —

O Natur, mit deinem Hauche läutere die Seele,
Daß sie widerhalle rein dein Glockenspiel, das reine!
Gieb daß in dem großen Einklang deiner Stimmen jedes
Menschenherz harmonisch schmelze, ob es jauchz', ob weine!

Rückert.

Bericht über Berlioz' musikalische Reise.

(Schluß)

„Bei einer besondern Probe, die ich für die vier Orchester von Blechinstrumenten in den Dies irae und Lacrimosa verlangt hatte, beobachtete ich zum dritten Male eine Thatsache, die mir unbegreiflich geblieben ist, nämlich:

Mitten in dem Tuba mirum befindet sich ein Geläute der vier Posaunengruppen mit den vier Noten des G-Dur Accordes nach einander. Das Tempo ist sehr langsam. Die erste soll das g im ersten, die zweite das h im zweiten, die dritte das d im dritten und die vierte das höhere g im vierten Tacte angeben. Nichts ist leichter zu fassen, als eine solche Reihenfolge, nichts auch leichter anzugeben als jede dieser Noten. Und dennoch: als das Requiem zum ersten Male in der Invalidenkirche aufgeführt wurde, war es unmöglich, die Ausführung dieser Stelle zu erlangen. Als ich später in der Opéra Bruchstücke davon zu Gehör brachte, und diese einzigen 4 Tacte eine Viertelstunde lang hatte wiederholen lassen, war ich genöthigt, die Ausführung davon aufzugeben. Stets waren entweder das h oder das d oder beide zugleich nicht da. Als ich in Berlin die Augen auf diese Stelle der Partitur warf, dachte ich sogleich an die stätigen Posaunen in Paris. „Nun wir wollen doch sehen, sprach ich bei mir selbst, ob es den preußischen Musikern gelingt, diese offne Thüre einzustoßen!" Leider nein! vergebliche Anstrengungen! Es ist unmöglich, die zweite oder die dritte Gruppe zum Einfallen zu bringen. Selbst die vierte hebt nicht an, weil sie ihre Entgegnung, die von den andern gegeben werden sollte, nicht hört. Ich nehme sie einzeln vor; ich ersuche Nr. 2. das h anzugeben, das thut er sehr gut; ich wende mich an Nr. 3. und verlange sein d, er bewilligt es mir ohne Schwierigkeit. Jetzt laßt uns die vier Noten nach der Reihe angeben, wie sie geschrieben sind! . . . Unmöglich! durchaus unmöglich! Und es muß aufgegeben werden . . . . begreifen Sie das? Möchte man da nicht mit dem Kopfe gegen die Wand rennen? — Und wenn ich die Pariser und Berliner Posaunisten fragte, weshalb sie in diesem verhängnißvollen Tacte nicht bliesen, so wußten sie mir keine Antwort zu geben. Sie begriffen es selbst nicht, diese beiden Noten bezauberten sie."

Es liegt, wie wir meinen, jedenfalls an der Widernatürlichkeit der musikalischen Idee, gegen welche die Natur eines musikalischen Musikers unwillkürlich ankämpft. Russische Tubenbläser, die mit der Knute einstudirt werden, würden gewiß weniger Schwierigkeiten gemacht haben, am wenigsten aber Maschinen.

Besser war der Erfolg einer Chorprobe, die noch kurz vor der Aufführung des ersten Concerts gehalten werden mußte, weil die Sänger, die ohne Berlioz' Anwesenheit einstudirt worden waren, sich nicht in die Tempi's, die er wählte, finden konnten und überhaupt durch das hinzugetretene Orchester die Fassung verloren. „Ich halte, sagt er, in dieser Probe eine Anrede an die Chorstimmen, die ihnen Ries Satz für Satz in's Deutsche übersetzt, und gleich sind alle unsre Leute wieder belebt, voll Muth, die große Schlacht nicht verloren zu haben. Im Gegentheil, wir haben sie auf's glänzendste

gewonnen. Ich brauche wohl nicht erst zu sagen, daß am Abende die Ouverture, die Symphonie und Cantate des Cinq mai königlich ausgeführt wurden. Mit einem solchen Orchester und einem Sänger wie Bötticher, konnte es nicht anders sein. Als aber das Requiem kam, Alle höchst aufmerksam, ganz hingebend und mich zu unterstützen bereit waren, Orchester und Chor in vollkommener Ordnung dastanden, sich Jeder auf seinem Posten befand, gar nichts mehr fehlte: begannen wir das Dies irae. Kein Fehler, keine Unsicherheit; ohne zu blinken hielt der Chor den Sturm des Orchesters aus; die vierfache Fanfare brach an den vier Ecken des Theaters los; dieses erbebte unter den Wirbeln der 10 Paukenschläger, unter dem Tremolo der 50 entfesselten Saiteninstrumente, und in dieser Sündfluth von unheimlichen Harmonieen, von Lärm aus jener Welt, schleuderten die 120 Stimmen ihre furchtbare Prophezeihung hin: Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit!

Den Anfang des liber scriptus übertönte das Publicum einen Augenblick mit Klatschen und Beifallsruf, und zu den letzten Accorden sotto voce des „mors stupebit" gelangten wir schaudernd, aber siegreich. Und welche Freude unter den Mitwirkenden, welche Blicke tauschte man von einem Ende der Bühne zum andern aus! Ich selbst hatte einen Glockenschläger in der Brust, ein Mühlrad im Kopfe, meine Kniee schlotterten, ich griff mit den Nägeln in das Holz meines Pultes, und hätte ich mich bei'm letzten Tacte nicht zusammengenommen und sehr laut und rasch mit Ries, der mich unterstützte, gesprochen, so bin ich überzeugt, daß ich zum ersten Male in meinem Leben auf eine höchst lächerliche Art, wie die Soldaten sagen, das Wasser im Auge gezeigt hätte. Nachdem einmal das erste Feuer überstanden, war das Uebrige nur Spielwerk und das Lacrimosa schloß zur vollkommenen Befriedigung diese apokalyptische Soiree."

Das zweite Concert hatte, wie er sagt, denselben Erfolg wie das erste. Die Bruchstücke aus Roméo wurden gut ausgeführt. La Reine Mab spannte das Publicum sehr. Der König gab dem Musikstücke Fêtes chez Capulet den Vorzug, während das Orchester mehr für die Scene im Garten (Adagio) sympathisirte.

Am Schlusse sagt er: „Es gab Leute in Berlin, die dem Dies irae, dem Tuba mirum, dem Lacrimosa, dem Offertorium im Requiem, den Ouverturen zu Benvenuto, zu König Lear, Harold und seiner Serenade, seinen Pilgern und seinen Räubern, Romeo und Juliette, dem Concert und Ball bei Capulet, den Schelmereien der Reine Mab, Allem, was ich in Berlin zu hören gab, ganz einfach den Cinq Mai vorgezogen!... Die Empfindungen sind verschieden, wie die Physiognomien. Das weiß ich wohl; allein als man mir das sagte, habe ich eine seltsame Fratze schneiden müssen."

Dies der gedrängte Auszug seiner Briefe, die eben so interessant sind, als sie den besten Beitrag zur Charakteristik einer so eigenthümlichen Erscheinung wie eben Hector Berlioz liefern, und endlich der Beurtheilung jedes Einzelnen ein ziemlich großes Feld bieten. —

B.

Aus Charleston (Süd-Carolina).

Mai 9. 1843.

Dieses Land, wie fast jedes andere, ist von sogenannten Künstlern überschwemmt, aber an ächten Künstlern ist ein wahrer Mangel. Ich erlaube mir daher, einige Bemerkungen über diese Künstler im Allgemeinen zu machen, vorher mich aber auf eine Thatsache zu beschränken, die mir immer ein Stein des Anstoßes war.

Wenn ein Pianist hier ankommt, so macht er Ansprüche, dem Lißt oder Thalberg gleich zu sein; wenn ein Violonist, ein Schüler Paganini's oder doch wenigstens ein sehr intimer Freund von selbem gewesen zu sein, und sehr häufig ist es der Fall, daß dergleichen Künstler sich rühmen, benannte Meister in gewissen Hinsichten noch zu übertreffen. Sänger beiderlei Geschlechts machen, wenn sie die Reise über's Meer hinter sich haben, Ansprüche auf den Ruhm einer Malibran oder Grisi, eines Rubini oder Lablache. — Was Pianisten betrifft, so kann man nicht leugnen, daß viele unter ihnen sehr hoch stehen — dennoch aber ist nicht daran zu denken, daß nur Einer von ihnen gleichen Rang mit Lißt oder Thalberg nehmen könne, wie ich auch völlig überzeugt bin, daß alle jetzt in diesem Lande vorhandenen Violonisten zusammengenommen nie den Ruhm des unsterblichen Paganini's erreichen können. Da Virtuosen, wie die vorherbemerkten, niemals in diesem Lande sind gehört worden, so hält es eben denjenigen, welche Amerika besuchen, nicht schwer, großes Wesen von ihren Leistungen zu machen, indem sie von sich in öffentlichen Blättern als von etwas Außerordentlichem reden lassen.

Da ich in Europa häufig Gelegenheit gehabt habe, obengenannte Virtuosen zu hören, so war meine Neugier natürlicherweise darauf gerichtet, auch einigen der hiesigen Concerte mit beizuwohnen, aber gewöhnlich fand ich mich in meinen Erwartungen getäuscht. Dessen ungeachtet muß ich gestehen, daß ich vor Kurzem sehr durch das Spiel Eines erfreut wurde, der mit vollem Rechte zu den Besten seiner Kunst gerechnet werden kann — ich meine Hrn. Knoop's meisterhaftes Spiel

auf dem Violoncell. Dieser war der erste Violoncellvirtuos von europäischem Rufe, der dieses Land besucht hat. Hr. Max Bohrer, sein Rival, war der Zweite. Beide spielten in Washington und ich kann nichts Besseres thun, als die Leser auf den beigefügten Auszug aus einem Washingtoner Blatte zu verweisen *). Derselbe vergleicht das Verdienst beider Virtuosen, und ich muß ihm in allen Theilen beipflichten. Sein drittes und wahrscheinlich letztes Concert findet diesen Abend statt, in welchem er durch die unübertreffbaren Leistungen auf der Guitarre der Sgra. De Goni, und durch das überaus brillante Spiel auf dem Pianoforte des Hrn. C. Zogbaum unterstützt werden wird. C. Zogbaum, ein geborner Deutscher, ist ein junger Mann von großem musikalischen Talente und dabei von sehr bescheidenen und anspruchslosen Sitten. Alles verspricht den wahren Musikliebhabern einen reichen Genuß, die ich demnach diesen Abend im Concertsaale zahlreich versammelt zu finden hoffe.

Auszug aus einem Washingtoner Blatte.

„Herr Knoop und Max Bohrer. — Das am letzten Sonnabend Abend bei Caruse gegebene Concert „der Sgra. De Goni, der ausgezeichneten Guitarristin, „und des Hrn. Knoop, dessen Ruf als Violoncellvirtuos „in Europa allgemein anerkannt ist und auch bei den „Musikliebhabern und Kennern in diesem Lande die „größte Anerkennung gefunden hat, war von einem sehr „gewählten Publicum besucht, worunter sich auch der „Präsident der Ver. Staaten befand. Alle Piecen wur„den mit dem hinreißendsten Beifall aufgenommen. Es „ist ein erfreulicher Gedanke, daß ungeachtet der vor„handenen ungünstigen Zeiten, der Geschmack für fei„nere und geistigere Unterhaltungen und die Bereitwil„ligkeit, hervorragende Verdienste zu begünstigen, in der „Hauptstadt der Ver. Staaten unvermindert bleibt, so„gar nach einem vorangegangenen Besuch des Hrn. „Knoop und einem späteren des furchtbaren Rivals „Max Bohrer. Wenn man Max Bohrer hört, so ist „es beinahe unmöglich zu glauben, daß irgend ein Vio„loncellspieler seine technische Gewandtheit und bewunde„rungswerthe Beherrschung des Instrumentes übertref„fen könne. Die große Schwierigkeit, seine Leistungen „genau zu schätzen, besteht darin, daß er sich fast gänz„lich auf seine eigenen Compositionen beschränkt, wo„durch er alle bestimmten Vergleichungen mit andern „Virtuosen gleichsam ausschließt. Knoop hingegen spielt „außer seinen eigenen wirklich schönen Compositio„nen die geschätztesten und schwersten Productionen auch „anderer Meister der Gegenwart, und nicht nur die, „welche für das Violoncell componirt sind, sondern auch „die für die Violine geschriebenen, wie: La Melancolia „pastorale von Prume, eine Composition, welche nur „die vollkommensten Virtuosen auszuführen fähig sind. „Dieserhalb ist es äußerst zweifelhaft, ob die Höher„stellung Max Bohrer's in Betreff der Fertigkeit ir„gend eine richtige Grundlage habe, so lange seine „Tours de force kein anderes Gefühl als Bewunde„rung erwecken. Der Charakter des Violoncello, seine „ernsthaften und ausdrucksvollen Töne sind durch die „lange Fortsetzung bloßer Kunststücke und Schnörkel „widrig, so brillant und schön sie auch ausgeführt „werden mögen, seine Stärke liegt im Cantabile „oder im Vortrage der Melodie, und hierin über„trifft Knoop Bohrer bei weitem. Bohrer's Spiel „spricht zu den Sinnen, Knoop's zu dem Herzen. „Bohrer ist zuerst blendender, kühner und imponiren„der; aber er ermangelt der Zartheit im Ausdruck der „sanfteren Gefühle. Knoop hat mehr Mannichfaltig„keit, Zartheit, Ausdruck, Phantasie und Pathos, oder „ist, mit andern Worten, poetischer und klassischer. Er „nimmt um den Beifall der Menge zu gewinnen, nie „seine Zuflucht zu Stücken, welche des innern musika„lischen Werthes entbehren, wie z. B. Yankee Doodle, „deren Erfolg blos auf Associationen, die der Kunst „fremd sind, beruht. Seine Wiederholungen ermüden „nie, denn jede gleicht einer neuen Variation über das„selbe Thema, erhöht die Schönheit und stellt seinen „Charakter in ein neues Licht. Seine unnachahmlichen „Harmonieen, seine brillanten Arpeggio's, seine unver„gleichlichen chromatischen Passagen und sein Staccato „mit dem Auf- und Abstrich, vor Allem aber die Seele „und das Gefühl, das er Allem, was er ausführt, ein„flößt, gewinnen die Bewunderung der Musikfreunde „überall, wo er sich hören ließ. Der Verfasser dieses, „der Romberg und andere große Violoncellvirtuosen in „Europa gehört hat, hat nie ein Spiel auf diesem In„strumente mit mehr Vergnügen gehört, als das des „Hrn. Knoop."

T.

*) Wir lassen ihn als Specimen amerikanischer Kritik unten abdrucken. d. R.

Achtes Abonnementconcert,

d. 30sten November.

Festouverture von Fr. Schneider (neu, Mscpt.). — Rec. und Arie aus Faust von L. Spohr (Miß Birch). — Concertante für 2 Clarinetten von W. Gährich (neu) (HH. A. u. G. Gareis, könig. Preuß. Kammermusiker aus Berlin). — Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven. — Caprice von Thalberg für Pianof. über Motive aus der

Oper: La Sonnambula von Bellini (Hr. Goldschmidt aus Prag) — Arie aus Sigismondo von Rossini (Miß Birch). — Phantasie für Clarinette mit Pianof. von C. Bärmann (Hr. G. Gareis). — Symphonie von Beethoven (A-Dur). —

Die Festouverture von Fr. Schneider trägt so unverkennbare Spuren einer flüchtig hingeworfenen Gelegenheitsarbeit, daß die Kritik bei einem Meister, der des Trefflichen mancherlei geschaffen, mit dieser Bemerkung ihrer Pflicht genügt hat. Daß übrigens ein Componist, dem man gewiß ein strenges, sicher treffendes Urtheil zutrauen darf, ein Werk, das höheren Ansprüchen nicht wohl genügen kann, in die Welt schickt, liefert einen neuen Beleg, wie schwierig es selbst für einen erfahrenen Componisten sein muß, über seine eigenen Schöpfungen ein klares unbefangenes Urtheil zu gewinnen.

Die schöne, zaubervolle Stimme der Miß Birch und ihre vortreffliche Ausbildung müssen sich im Allgemeinen immer in gleich hohem Grade geltend machen. Demungeachtet werden ihre Leistungen die Kritik immer noch zu speciellen Bemerkungen veranlassen, da die Sängerin einentheils ihren Stoff nicht so sicher und unfehlbar beherrscht, um ihre Vorträge in gleicher Vortrefflichkeit zu Gehör zu bringen, und anderntheils ihre geistige Kraft nicht so weit ausgreifend ist, um jeden Gegenstand siegreich über ihre Individualität zu erheben. So z. B. verlangt die Scene aus Spohr's Faust offenbar mehr Gefühlswärme, mehr dramatische Erregung, als sich in dem Gesange der Miß Birch aussprach; denn wenn gleich jene künstlerische Ruhe, die in allen Leistungen der Sängerin herrscht, als das Ergebniß einer künstlerischen Sicherheit, das größte Lob verdient, so darf sie doch jene Eigenschaften, wo sie als Bedingung der Composition erscheinen, nicht ausschließen. Die Arie von Rossini sang sie, bis auf Kleinigkeiten, eben so gewandt, als geschmackvoll verziert.

Die HH. Gareis, uns schon von früher her als ausgezeichnete Virtuosen bekannt, erfreuten uns wieder, sowohl durch die überaus bedeutende Fertigkeit auf ihrem Instrumente, als durch die edle Richtung, die sie in ihrer Kunst verfolgen, und je seltener namentlich die letztere unter den modernen Virtuosen anzutreffen ist, je mehr ist es Pflicht, ein solches Verdienst mit dem besten Lobe zu krönen. Auch dem Componisten der Concertante, Hrn. Gährich, begegneten wir wieder mit wahrer Freude, denn er gehört zu jener kleinen Zahl von Componisten, die, indem sie in ihren Concertcompositionen dem Bedürfnisse des Virtuosen entsprechen, zugleich ein tüchtiges Musikstück schaffen, und dazu durch ein beachtenswerthes Talent befähigt sind.

Die Phantasie von Bärmann, deren nicht unbedeutende Schwierigkeiten von Hrn. Gustav Gareis mit unfehlbarer Sicherheit und Leichtigkeit überwunden wurden, hat den Fehler der meisten Piecen dieser Art, nämlich: durch ungebührliche Länge zu ermüden. Möchten doch die Herren Virtuosen ihr Interesse, das sie einem Publicum gegenüber zu beobachten haben, besser erkennen, und in solchen Werken dem Rothstifte einige Wirksamkeit einräumen.

Wenn Hr. Thalberg seine Caprice über Motive aus Bellini's Sonnambula selbst spielt, dann kann es möglich sein, daß wir über sein Spiel seine Composition vergessen. Heute aber ist sie uns wahrhaft ungenießbar gewesen, und können wir Hrn. Goldschmidt, der durch mehrere eigne Werke sein glückliches Compositionstalent bekundet hat, unmöglich den Vorwurf ersparen, keine geschmackvollere Wahl getroffen zu haben. Hat Hr. Goldschmidt gegen seine Neigung obige Caprice nur darum gewählt, weil er so am sichersten den Beifall des Publicums zu erringen glaubte, dann war er im Irrthum; denn wer, wie er, mit bedeutender Fertigkeit auch musikalische Bildung vereint, der darf immerhin solche Musik wählen, die ihm auch die Seele füllt, und es wird ihm eben so wenig der laute Beifall des großen Publicums, als die Achtung der Musikverständigen fehlen. Beethoven's Symphonie, in größtentheils trefflicher Ausführung, bildete den schönen Schluß des mannichfachen Concertes.

Z.

Notiz.

*** Am 4ten Dec. fand hier im Saale des Gewandhauses zu einem milden Zweck die 1ste Aufführung der neuesten Composition von R. Schumann: Das Paradies und die Peri, statt, und wurde am 11ten ebenda wiederholt. Beidemal dirigirte der Componist. Das Werk hatte sich der Mitwirkung ausgezeichneter Talente, die die Solopartieen übernommen, einer großen Anzahl Dilettanten für die Chöre, so wie der trefflichen Unterstützung des Orchesters zu erfreuen und fand im Publicum lebhaften Anklang, wie denn das reizende Gedicht (a. Lalla Rookh von Th. Moore) an sich schon Theilnahme erregen mochte. Auf den Wunsch der Intendanz des Dresdner Hoftheaters wird es am 23sten unter Leitung des Componisten in Dresden aufgeführt werden. —

D. L.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 49. Den 18. December 1843.

Orthographische Bedenken und Vorschläge. — Wiener Briefe. — Feuilleton. —
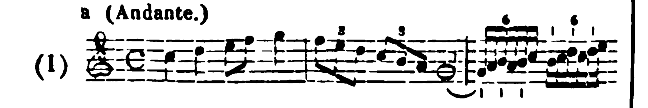
Worein sich die Wenigsten, selbst die Besseren und Aelteren finden können, ist, wenn sie an Dinge erinnert werden, die sie ehemals wollen gewußt haben. Der Anfang einer Sache scheint ihnen nur für die Anfänger da zu sein. Darüber ist ihnen denn nichts klar und jede Rückkehr zum Rechten verschlossen.

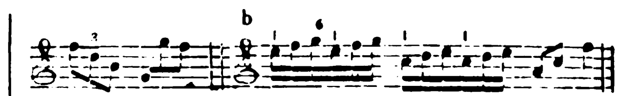
Zelter.

Orthographische Bedenken und Vorschläge.

Unsere musikalische Orthographie, obgleich in den wichtigsten Puncten feststehend und unnachahmlich consequent durchgeführt, so daß alle Radical-Besserungen sich überflüssig erwiesen haben, ist doch in einigen Puncten schwankend; für diese schlagen wir ein bestimmtes Abkommen vor, und legen es den Kunstfreunden zur Prüfung dar. Das eigentliche Forum für dergleichen äußere Seiten unserer Kunst ist die allgemeine Musiklehre. Diese Lehre hat Marx am umfassendsten gedacht und ausgeführt, und unsere Vorschläge verhalten sich zu dem vortrefflichen Werke ergänzend. Es sind nämlich einige Puncte in demselben theils übergangen, theils zu sehr dem Herkommen gemäß gehalten, was einer Besserung fähig und bedürftig war.

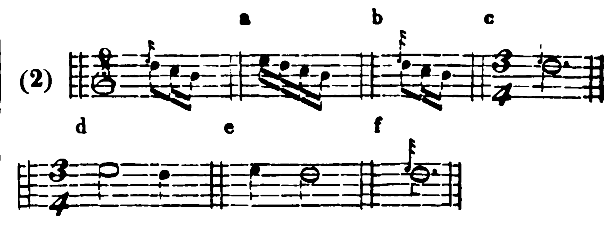
I. Ueber Sextolen und Triolen ist schon richtig bemerkt worden, daß, wenn der Terminus Sext. nicht überflüssig statt einer zweifachen Triole gelten soll, die Sextole nothwendig von anderem Accent sein muß. Hat die Triole einen Hauptaccent, die Doppeltriole zwei, so muß die Sextole deren drei haben, d. h. nie anders gebraucht werden, als wenn sie Auflösung einer Triole ist, indem jeder Ton der gewesenen Triole in zwei kleinere (halbe) zerlegt wird. Hier



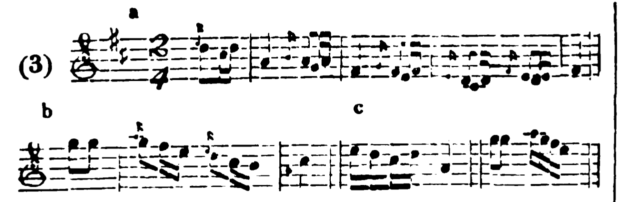


sind bei a wirkliche Sextolen, d. h. gehälftete Triolennoten, bei b nur zwei Triolengruppen hinter einander; letzteres ist unklar und eine überflüssige Bezeichnung, ersteres natürlich und angemessen. — Unsere Componisten sind in der Haltung des Unterschiedes nicht immer genau.

II. Von den Vorschlagsnoten nimmt man insgemein zweierlei Arten an, die in der Schrift nicht immer geschieden sind, und deshalb an sich undeutlich nur durch Herkommen bestimmt werden. Die Figur



wird — je nach Bedürfniß oder errathener Intention des Componisten — bald wie bei a, bald wie bei b ausgeführt. Die erste Art (a) ist die insgemein bei Haydn und Mozart angenommene; spätere haben auch in der Schrift die vernünftigere Weise bei a befolgt, wonach also das Finale der Mozart'schen Doppelsonate (a) und das Haydn'sche Rondo (b):



umzuschreiben wären wie bei c; denn mit eigentlichen Vorschlägen würden sie unausstehlich klingen. Warum also nicht ehrlich heraus so geschrieben wie gemeint? — Noch bedenklicher ist dieser vermeintliche Vorschlag in seiner Vieldeutigkeit, wenn er im Tripeltact vorkommt (Nr. 2. e.), wo man bei Bach, Händel, Graun und Haydn durchaus errathen muß oder traditionell wissen, wie er gemeint ist, ob naturgemäß wie bei f — oder nach dem Herkommen wie bei d oder e. Der letzte Punct, die Ungleichheit der Ausführung je nach Bedürfniß, zeigt die Unrichtigkeit dieser Orthographie. Es hilft nichts, wenn man sich mit dem sogenannten leichten und schweren Vorschlag entschuldigt; denn woran ist jeder von beiden zu erkennen? Warum sagt man nicht gerade heraus mit den bekannten Schriftzügen, was sonst der Willkühr anheimfällt? Darum hätten wir gern in Marx Allgem. Musikl. (2te Ausg.) S. 193 den Unterschied, welchen eine matte Convention erschaffen, zwischen langem und kurzem Vorschlag aufgehoben gesehen. Er muß um der alten Werke willen bekannt sein; aber es ist hier ein Besserungsgesuch einzugeben, wie S. 41 pto der großen Quarte. Wie hier M. einem Schlendrian mit Recht in den Weg tritt, so mußte er überhaupt in seinem allgemeinen Lehrbuche suchen, maßgebende Normen aufzustellen, da ohnehin sein Werk schon so verbreitet und anerkannt ist, daß es als Autorität gilt.

III. Wichtiger noch scheint die Frage nach der Bestimmung des Tactes, ob dieser ein einfacher oder zusammengesetzter sein müsse. Zwar ist der Unterschied zwischen $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$, $\frac{2}{4}$ und C, C und $\frac{4}{2}$ im Ganzen leicht zu erhören an den Hauptaccenten. Aber es kommen Schwankungen und Unsicherheiten vor, die in einer gewissen Principlosigkeit ihren Grund zu haben scheinen. Da es nämlich auch Fälle giebt, wo das Gehör schwankt zwischen einfachem und doppeltem Hauptaccent, und die Entscheidung, ob 3 oder 6 Achtel, 6 oder 12 zu schreiben, nicht allzeit besser ist: so glaube ich hier einen Vorschlag thun zu dürfen, der sich an ein weitverbreitetes rhythmisches Gesetz anschließt. Bekanntlich schließt der musikalische Rhythmus am liebsten, ja man kann sagen organisch, immer auf Hebung oder den schweren Theil; einzelne Fälle, wie der Schluß: $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ sind außerordentliche Aufhebungen des natürlichen Rhythmus, und als Ausnahmen der Art, welche die Regel bestätigen, zu betrachten. — Wenn nun im Allgemeinen dieses feststeht, daß der Rhythmus auf die Hebung schließe, so folgt daraus z. B., daß ein richtig geschriebener $\frac{6}{8}$ Tact so schließen müsse: . Wenn er aber schließt: , so ist deutlich, daß dieses letztere weit bequemer (wie es Mozart gewöhnlich thut) in $\frac{3}{8}$: umzuschreiben ist, und umgekehrt ein $\frac{3}{8}$ Tact, welcher am Schluß eine ganze Pause hat, sich richtiger als $\frac{6}{8}$ fassen läßt. Und diesemnach sind umgekehrt die ganzen Pausen (wenn es nicht Haydn'sche Ueberraschungen sind) als Zeichen unrichtiger, halber Rhythmisirung anzusehen. Wenigstens ist mir bei dem Schlusse: $\frac{2}{4}$ immer die Frage gekommen: warum nicht $\frac{4}{4}$? — Vielleicht stimmen Andere bei, wenn ich zwei Bach'sche Arien zum Beispiel nehme. In dem „Hirten Israel" ist die warme schwärmerische Arie: „Beglückte Heerde, Jesu Schafe" unrichtig in $\frac{12}{8}$ geschrieben, weil der Schluß in die Mitte des Tactes fällt. Es muß entweder sein: $\frac{6}{8}$, weil der Halbschluß (in Fis-Moll) rhythmisirt ist: oder gar $\frac{3}{8}$, weil der Ganzschluß (D-Dur, in der Mitte,) im Baß diesen Rhythmus zeigt: . Wem dies auffallend scheint, und wer den $\frac{3}{8}$ Tact für nicht würdig genug hält, erinnere sich nur der tiefernsten Arie in Handel's Messias: „Wer mag den Tag seiner Zukunft erharren", welche durch den $\frac{3}{8}$ T. an Würde nichts verliert. Doch mag in dem Bach'schen Beispiel der $\frac{6}{8}$ T. genügen, da der Baß keinen wesentlichen, unentbehrlichen Melodiesatz hat. —

(Schluß folgt.)

Wiener Briefe.

Nr. 4.

Geehrter Herr,

Sie müssen mir verzeihen, wenn ich hier Einiges mich selbst betreffende schreibe; aber viele Angelegenheiten eines Literaten sind von der Art, daß sie zugleich öffentliche Angelegenheiten sind, und nur von diesem Gesichtspuncte aus will ich Nachstehendes betrachtet wissen. — Meine „Wiener Briefe" sind — so weit ich

es in Erfahrung gebracht habe, hier in loco vielfach gelesen — und vielfach mißverstanden worden. Wenn auch gegen den letzten dieser Briefe (in Nr. 21. vom 11. Sept.) durch eine ganz eigene Constellation der Umstände nichts geschrieben wurde, und ich also nicht nöthig hätte, mich zu vertheidigen, da ohnehin das gute Recht auf meiner Seite ist, so hat mir doch eine Stelle meiner letzten Correspondenz so vielen persönlichen Verdruß gebracht, daß ich nicht umhin kann, noch einige Worte in dieser Sache zu reden. Ich habe nämlich bei Gelegenheit von Lortzing's „Wildschütz" die Referate der Theaterzeitung, der Wiener Zeitschrift, des Morgenblattes, des Wanderers ꝛc. citirt, und dabei die Bemerkung gemacht: „Was man zu Urtheilen sagen solle, deren Verfasser, mit Ausnahme des Morgenblattreferenten, sammtlich unmusikalisch seien", und daraus den Schluß gezogen, in welche Hände die musikalische Kritik in unseren belletristischen Journalen gerathen ist. Diese Stelle hat nun die Eitelkeit mancher meiner Herren Collegen verwundet, und dem in die hiesigen Verhältnisse minder Eingeweihten scheint sie allerdings sagen zu wollen, als ob unsere musikalische Kritik hier im gänzlichen Verfalle wäre. Dem ist nun allerdings nicht so, wiewohl ich andrerseits von meiner Behauptung auch nicht eine Sylbe ablassen kann. Denn, da ich nur von belletristischen Journalen sprach, so ist die „Wiener Musikzeitung" bei welcher viele geschickte Musiker mitarbeiten, absichtlich übergangen, und auch bei den Journalen ersterer Kategorie giebt es so manches kritisches Talent; aber kann ich dafür, wenn Hr. Heinr. Adami (Referent der Theaterzeitung), der, wenn auch nicht musikalisch, doch eine zwanzigjährige Recensentenroutine besitzt, zu nobel war, um über eine Vorstadtoper zu schreiben, und dies einem Herrn Hth. überließ; kann ich dafür, wenn mein Kunstcollege Carl Kunt die „beiden Schützen" an zwei Abenden nacheinander besuchte und doch in der Wiener Zeitschrift, den sonst sehr geachteten, aber wenig musikalischen Hrn. E. Straube referiren ließ; kann ich dafür, wenn der Deutschthümler Hr. Becher sich in Baden gütlich that, und in den Sonntagsblättern den pseudonimen Dr. Wagner schreiben ließ? Und ist es nicht doch ächt handwerksmäßig von unsern Redacteurs, daß sie den Vorstadttheaterreferenten über eine Oper schreiben lassen, blos weil diese im Vorstadttheater gegeben wurde und also!! in die Jurisdiction des Localpossenreferenten gehört? — Und doch ist eine neue deutsche Oper bei uns ein so seltenes Meteor, daß eine solche ein wahrer Festtag für Leute von Kopf und Herz sein sollte, und es also gewiß sehr wehe thut zu sehen, wie die hiesige fähige Kritik die Gelegenheit, der vaterländischen Musik einen Dienst zu erweisen, so ganz und gar fallen läßt, und in der jetzigen Zeit der musikalischen Sterilität Opern eines begabten Componisten, wie Lortzing, dem Mißverstande des großen literarischen Trosses Preis giebt.

Doch gab es außer diesen musikalischen Aergernissen in der letzten Zeit Ereignisse, welche ein Aufsehen erfreulicherer Art, als das eben berührte, erregten, und hierzu gehört vornehmlich das jüngst im Redoutensaale stattgehabte philharmonische Concert. Man weiß wahrhaftig nicht, was mehr zu bewundern ist, die Kunstfertigkeit der Executanten, die Beharrlichkeit, den eisernen Willen des Directors Nicolai, der nicht die unbedeutendste Tonschattirung unbeachtet ließ, der als anregendes und belebendes Princip gleichsam die Seele des Ganzen war und seinem vielgliedrigen Körper nur eine Empfindung, nur ein Gefühl einzuhauchen wußte, oder die Pietät unsers sonst so vielfach verschrienen Publicums, mit der es ängstlich horchend und theilnahmsvoll folgend, fürchtete, auch nur eine Note zu überhören, und anderntheils die in den Kunstwerken vorkommenden Schönheiten so lebhaft aufgriff, daß dies von einem innigen Kunstverständniß zeugt. Schwerlich dürften sich an einem andern Orte eine solche Masse von Kennern concentrirt beisammen finden. Und solch' einem Publicum, welches bei jeder Gelegenheit seinen Sinn für das Bessere an den Tag legte, für welches sich ein mit Talent und ehrlicher Gesinnung begabter Tonsetzer zum Glück rechnen darf zu schreiben, indem er fast gewiß sein kann, in allem seinen Wirken und Streben erkannt und nach, ja über Verdienst gewürdigt zu werden, solch' einem Publicum wagt man täglich die magerste Donizetti'sche Kost, und noch dazu aufgewärmt, (nachdem seine „Lucretia" in vier italienischen Stagionen über die Gebühr gehört worden war, wurde sie unlängst mit großem Pompe „zum ersten Male in deutscher Sprache angekündigt, und machte hauptsächlich durch die Stöckl-Heinefetter Furore,) vorzusetzen. Der Triumph des philharmonischen Concertes war diesmal Mendelssohn's „Sommernachtstraum-Ouverture", ein Werk, welches vor einigen Jahren hier gehört, gar nicht angesprochen hatte, und jetzt solch' ein Furore machte, daß das Auditorium stürmisch die Wiederholung verlangte, worauf Hr. Nicolai vor dem ganzen Publicum die Uhr aus der Tasche zog, und eine bedauernd-verneinende Miene machte. Ueberhaupt scheint für unsere musikalischen Zustände jetzt eine Art Morgenröthe aufzugehen, denn außer dem schon erwähnten philharmonischen Concerte, welches einen immer größeren Stützpunct gewinnt, entstanden heuer auch die Concerte des Wiener Chorregenten-Vereines, welche sich ebenfalls die Aufführung classischer Musikwerke (so diesmal Händel's Hercules) zur Aufgabe gemacht zu haben scheinen.

Rechnet man hierzu die Concert-Spirituells, die jährlichen Musikfeste und allenfalls die Gesellschaftsconcerte unsers Musikvereines, so steht jetzt der Schätzer gediegener Musik mit seinen nach Befriedigung dürstenden Wünschen nicht mehr vereinzelt und unbeachtet da. Zum Ueberfluß hat sich, was ein in Wien schon längst gefühltes Bedürfniß war, ein Verein von Männern gebildet, um den hier gänzlich vernachlässigten oder besser gesagt nie gepflegten Chor- und Quartettgesang in Aufnahme zu bringen. Die erste Idee und die Kraft zu deren Realisirung hatte der Redacteur der Wiener Musikzeitung, der also als der eigentliche Gründer dieses unter dem Namen „Männergesangs-Verein" bestehenden Institutes anzusehen ist. Mit der Leitung der Chöre waren bis jetzt zwei Chormeister, nämlich der Compositeur Hr. Ferd. Fuchs und der als Literat bekannte Hr. Ign. Rewinsky beauftragt; ersterer hat anderweitiger Verhältnisse wegen so eben auf seine Stellung zu Gunsten des Hrn. Gust. Barth (des Gemahls der Sängerin Hasselt) renoncirt. Die Gesellschaft besteht gegenwärtig aus etwa 50 Mitgliedern, meist Dilettanten, an welche sich aber auch Künstler von Fach und Namen angeschlossen haben, fürwahr eine große Zahl, bedenkt man die wenigen Wochen des Bestehens der Gesellschaft, und die Apathie, welche gegen diese Gattung Musik in Wien herrscht. Der Verein kann, und beabsichtigt auch Gutes zu wirken, und dürfte sich, da bei uns nur Etwas bekannt oder modern zu werden braucht, bald zu einer außergewöhnlichen Höhe emporschwingen. Solchergestalt wird jetzt bei uns, was aber auch schon sehr nothwendig war, von mehreren Seiten ein Damm gegen die gänzliche Verflachung des Musikgeschmackes, und den heillosen Einfluß, den die italienische Oper hier mehr als an irgend einem Orte in Deutschland gewann. Ich beschließe diesen Brief mit Erzählung einiger Neuigkeiten. Im Kärntnerthortheater giebt man nächstens Halevi's Guido und Ginevra zum ersten Male; ich wollte, man gäbe sie schon zum letzten Male. Von einer neuen deutschen Oper verlautet noch immer nichts. Hingegen werden wir zur Abwechselung der französischen und italienischen, auch eine englische zu hören bekommen. Es ist die, welche ein gewisser Hatton, der gegenwärtig hier ist, componirt hat. Ein Virtuose, der eine außergewöhnliche Fertigkeit besitzt, Sign. Sartori, befindet sich in Wien, willens Concerte zu geben. Die Polizei ist aber nicht willens, ihn welche geben zu lassen, weil Sartori — ein Geistlicher ist. Seine Verehrer werden also nicht Musik, sondern nur die Messe bei ihm hören können. Desto besser für ihre Ohren, denn er „lisztet" ganz grausamlich auf dem Clavier herum. Die Wiener Musik-Zeitung giebt nächsten 17ten ihren Abonnenten ein Concert, in welchem zwei Chöre, von einem der ältesten und von dem jüngsten aller Componisten aufgeführt werden. Das erstere ist ein Chor für vier Baßstimmen von Casp. v. Kerl aus dem 17ten Jahrhundert, der zweite von dem jetzt 8jährigen Julius Benoni. Von sonstigen Concerten sind wir noch so ziemlich verschont; alle Wochen eines oder zwei lassen sich noch mit Gemüthsruhe ertragen. Assmeier führt am 8ten dieses ein neues Oratorium auf, und Filtsch giebt den 10ten sein zweites Concert. —

† †.

Feuilleton.

*** In Berlin machen die musikalischen Morgenunterhaltungen des englischen Gesandten Lord Westmoreland Aufsehen. Die trefflichsten Künstler und Dilettanten Berlins nehmen Antheil an der Ausführung. Die Compositionen des Veranstalters werden gerühmt, und namentlich seine Symphonieen verdienen, heißt es, eine allgemeinere Verbreitung. —

*** In Frankfurt a.M. kam am 18ten Dec. die neue Oper von Aloys Schmitt: Das Osterfest zu Paderborn, zur Aufführung. Die Handlung spielt um 785. Karl der Große und Wittekind sind Hauptpersonen. —

*** In Dresden soll die „Hekuba des Sophokles" mit Musik vom Capellmeister R. Wagner zur Aufführung gebracht werden. —

*** K. Kreutzer wird die deutsche Oper zu London künftiges Jahr dirigiren. Seine neueste Oper: Der Edelknecht, wurde kürzlich in Mainz gegeben und gefiel. —

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 50. Den 21. December 1843.

Orthographische Bedenken und Vorschläge (Schluß). — Lieder. — Kirchenmusik — Aus Rom. — Frage. —

Wer das Handwerk kennt, wird gestehen, daß es gleichsam dichten hilft, denn es nährt die Lust und macht den Trieb frei.

Zelter.

Orthographische Bedenken und Vorschläge.
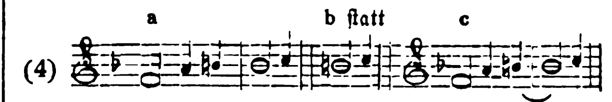
(Schluß.)

Das zweite Beispiel, in der „Johannis-Passion" Nr. 18. (Tenor-Arie $\frac{12}{8}$), ist richtig rhythmisirt, weil der Ganzschluß (E-Moll) auf das erste Achtel fällt:

Eben so in Nr. 32. der Joh. Pass., wo die Baßarie ($\frac{12}{8}$) auf dem ersten Viertel schließt. — Man kann dergleichen Bestimmungen philologische Kleinigkeiten nennen. Aber es kommt bei der Orthographie so mancherlei in Frage, was dem Minutiosen angehört und doch durch seine innere Consequenz die gesammte Deutlichkeit erhöht, und so glauben wir auch dies unser „Besserungsgesuch" entschuldigt. Ist doch nicht allein der Anfanger, sondern oft auch der erfahrene Techniker zuweilen in Verlegenheit, bald hörend bald schreibend die sogenannten einfachen und zusammengesetzten Tacte zu unterscheiden. Da ist es nicht unwichtig, ein Kriterium an der Hand zu haben, und das sicherste scheint mir eben dies Zählen am Schlusse. Wie die alte Regel sagt: in fine videtur cujus toni, so kann man mit demselben Rechte sagen: in fine videtur cujus mensurae. Daß diese Regel sonst gelte, weiß Jeder aus dem orthographischen Herkommen, am Ende den Auftact abzuziehen, welche auf demselben Grunde beruht. Wenn ich nämlich schreibe:

also mit $\frac{1}{4}$ schließe, so liegt hierin ausgesprochen, was mehr ist als Herkommen, nämlich, daß der Gesammtrhythmus in sich eine Einheit bilde; das Gehör selbst, nicht allein die Orthographie, zählt dort nur $\frac{1}{4}$; warum? weil die einzelnen Absätze oder Glieder einer Auftact-Melodie immerfort den Auftact in sich tragen und ihn so am Ende gleichsam bestätigen müssen. Hieraus erhellt, daß man dem Schlusse anderswo die Erkenntniß des Rhythmus zuschreibt, und eben dies Gesetz wollten wir bestimmter und consequenter durchgeführt wissen.

IV. An einer anderen Stelle hat Marx die gewohnte Orthographie verlassen, wo wir freilich protestiren müssen zu Gunsten der Sicherheit und Deutlichkeit. In der Allg. Musik-L. S. 120 wird die Regel aufgestellt, die chromatischen Zeichen könnten von dem vorigen Tacte bis zum ersten des folgenden füglich ohne Wiederholung giltig bleiben, als:



Die herkömmliche Orthographie von Bach bis heute geht von dem Gesetze aus, daß alle chromatischen Zeichen nur für den Tact gelten, in dem sie sich befinden, außer bei Bindungen derselben Note in zwei Tacten (4, c. im obigen Beispiel). Im tempor. Clavier, Es-Moll-Fuge des zweiten Theils, Tact 33. steht im Baß Des, ohne daß des vorhergehenden Quadrats gedacht wird, unbezeichnet und selbstverständlich; eben so: Temp. Clav. 2. Thl. C-Moll-Fuge T. 16. im Baß b unbezeichnet, obgleich vorher h dawar. —

Auch der andere Grundsatz, **imselben Tacte verschiedene** Octaven durch **ein** Versetzungszeichen hinlänglich bezeichnen zu wollen (Mr. Nr. 117.), leidet Einspruch. Die Fuge, Temp. Clav. 1, E-Moll, T. 10. hat im Baß Es und As, welche im Discant zu E und A aufgelöst sind, ohne Bezeichnung.

Emden, im Nov. 1843.

E. Krüger.

Lieder.

Jul. Rietz, Neun Lieder für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. — Op. 15. — Leipzig, Kistner. — ⅝ Thlr. —

Ein erster flüchtig prüfender Blick auf die Lieder genügt, um sie nicht in die allgemeine Masse der alltäglichen Erzeugnisse zu werfen, die, halb dilettantisch, halb handwerksmäßig, des künstlerischen Adels entbehren. Schon das erste: „Erinnerung" von Eichendorff, hat in seiner gewählten Einfachheit, seiner warmen, weichen Melodie und anschmiegenden Begleitung etwas Apartes, Feines, das weniger in einzelnen Zügen, als in der allgemeinen Physiognomie an Mendelssohn'sche Weise erinnert. Doch sind es vorzugsweise die fünf folgenden „Alten Lieder", die durch treffende Auffassung, frische Erfindung und einfache, noble Ausführung sich Neigung und Achtung gewinnen. Ihnen zunächst steht das, schon durch den Volkston mit jenen verwandte: „Herr, der du alles wohl gemacht" von Rückert. Weniger wollen die zwei übrigen: „Du, meine Seele" von Rückert, und „der Schmied" von Uhland, zu Sinne gehen. Letzteres erhält durch die ungleichmäßigen Rhythmen von 2 und 3 Tacten etwas Hemmendes, Widerhaariges, das erstere leidet an der Melodie; sie ist fließend, singbar, wohldeclamirt, aber ihr fehlt die schlagende Eigenthümlichkeit, der selbstständige Charakter, was namentlich in der Mitte bei den Worten: „daß du mich liebst" u. ff. fühlbar wird.

Fr. Kühmstedt, Acht Lieder für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. — Op. 8. — Cassel, W. Appel. 2 Hefte à ½ Thlr. —

Wir kannten bisher von diesem Componisten nur Orgelsachen. Sie gehören zu den Tüchtigsten und bewegen sich zum Theil in den strengsten Formen. Wenn wir demnach eine ausgebildete, kunstfertige Handhabung der harmonischen Mittel, überhaupt eine solide technische Grundlage voraussetzen konnten, so war es von doppeltem Interesse zu sehen, wie der Componist auf einem so wesentlich verschiedenen Felde sich bewege. Höchst rühmlich thut er's, haben wir befunden. Hoffe aber — oder fürchte Niemand, etwas recht Kunstreiches, Gelehrtes, Orgel- oder Kirchenmäßiges, — auf deutsch Langweiliges zu finden. Wohl hat die harmonische Ausstattung eine gewisse Fülle, die aber weder der Hand noch dem Ohre lästig wird, sondern einen behaglich-sättigenden Eindruck macht. Eher als auf einen Orgelcomponisten würde man aus der Begleitung, so claviergemäß sie auch ist, auf einen Orchestercomponisten schließen; wir glauben wenigstens nicht ganz fehlzuschießen, wenn wir aus einigen einzelnen Zügen diese Folgerung machen. Was indeß die Hauptsache ist, die Lieder haben einen gesunden, naturkräftigen melodischen Kern, und halten sich frei von der weinerlichen, winselnden Sentimentalität mancher Liedercomponisten, wie von einer übertreibenden, theatralischen Leidenschaftlichkeit. Schließlich berühren wir noch eine hin und wieder hervortretende Neigung des Componisten zu plötzlichem Moduliren in entlegene Tonarten — vielleicht nur eine Folge der Leichtigkeit, mit der derselbe die zu Gebote stehende Masse beherrscht. Vorsicht aber ist hier mehr als irgendwo rathsam. Starke Mittel wirken je seltener, desto stärker, und erzeugen, verschwendet, leicht das, was sie gerade abwenden wollen, Monotonie.

Moritz Ernemann, Sechs Lieder m. Begleitung des Pfte. — Op. 13. — Breslau, C. Cranz. — ½ Thlr. —

Eine edle, liedermäßige Einfachheit in Auffassung und Ausführung, ein warmes, in seinen Aeußerungen beherrschtes Gefühl, gesangvolle, fließende Melodie, anspruchlose, doch gewählte Harmonisirung sind die allgemeinen Vorzüge dieser Lieder, die den gebildeten Künstler verrathen. Sie treten namentlich hervor in dem „Ständchen" von Stieglitz, im „Haideröslein" von Göthe, und „Hör' ich das Liedchen erklingen" von Heine. Zugleich durch äußeren Reiz, sinnlichen Wohlklang schmeicheln sich das „Frühlingslied" von Schlippenbach, und „O wär' ich doch ein Vögelein" von Alfred ein. Dem Gesange David's aus Saul von Gutzkow ist indeß doch mehr schlagende Originalität, sei es auch nur irgend etwas Besonderes in der technischen Ausführung zu wünschen, wie wenig auch ihm die erwähnten allgemeinen Vorzüge abzusprechen sind. Die Lieder verdienen fleißige Beachtung.

Conr. Wöhler, Drei Balladen von Heine f. eine Singst. m. Begl. des Pfte. — Op. 1. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. — ¼ Thlr. —

Am richtigsten würde man diese Balladen als Clavier=Etuden mit begleitender Singstimme nennen. Die Begleitung ergreift eine Figur und führt sie in consequentestem Etudenstyl durch. Nebenher geht die declamirende Singstimme mit dem Gedichte, mehr eine Sclavin als eine Herrin der Begleitung. Leid thut es uns, dem Componisten beim ersten Eintritt in die Oeffentlichkeit Unangenehmes sagen zu müssen. Handelt es sich um schwache Mittelmäßigkeit, um unsicher schwankende Anfängerschaft oder talentlosen Dilettantismus, so mag ein mildes Durchschlüpfenlassen oder gänzliches Ignoriren von Seiten der Kritik zu rechtfertigen sein. Hier handelt es sich aber um einen Irrweg vielleicht eines Talents, um das es schade wäre, und gewissenlos wäre es, den Irrenden durch Schweigen oder durch ein zweideutiges Lob und nichtssagende Redensarten im Ungewissen zu lassen oder zu bestärken. Eine zu verschwenderische Phantasie, eine überwuchernde Harmonik mag dem angehenden Künstler nachgesehen, ja für wohlanstehend und als ein gutes Zeichen genommen werden; aber alles hat seine Grenzen; so wie hier darf nicht für Gesang geschrieben werden. Schubert's Erlkönig ist auch ein erstes Werk, es ist auch eine üppige, überwuchernde Phantasie darin, ja man kann mit dieser Auffassung dieses Gedichtes rechten, dennoch bleibt der Gesang Herr, die Harmonik trotz ihres verschwenderischen Reichthums nur Dienerin. Prüfe der Componist sich und unsre wohlmeinende Ansicht, wir hoffen noch viel Ersprießliches von seinem Talente und werden nicht verfehlen, mit aller Wärme es rühmend anzuerkennen.

Jul. Melchert, Liederkranz für eine Singst. mit Begl. des Pfte. — Op. 3. — Altona, Wiebo u. Bruckmann. — ½ Thlr. —

„Seliger Traum" von Rellstab, „Sehnsucht" von H. v. Chezy, „Die Ferne" von Noodt, „Ständchen" von Gleim. Eine anspruchslose, gemüthliche Freundlichkeit wohnt diesen Liedern in, die nebst der recht stimm= und handgerechten Ausführbarkeit ihnen manche Freunde und wohl mehr noch Freundinnen gewinnen wird. Um indessen ein genügendes Urtheil über des Componisten Begabung und künstlerischen Standpunct zu fällen, haben sie zu wenig Hervorstechendes, eigentlich Bedeutsames. Sie liegen sämmtlich im Bereich des Mezzosopran, indeß die beiden ersten doch mehr einer tieferen, das dritte und vierte einer höheren Abstufung sich zuneigen.

Dz.

Kirchenmusik.

Jos. Schnabel: **Statiores in usum theophoricae processionis**, herausgegeben von August Schnabel. — Breslau, C. Weinhold. — Partit. 2¼ Thlr. —

Für die Procession am Frohnleichnamsfeste sind die vier Stationen mit dem einleitenden Pange, lingua für vierstimmigen Chor mit Begleitung eines Orchesters von Blasinstrumenten gesetzt. Wie schon aus der starken Besetzung des letzteren (außer den gewöhnlichen Holzblasinstrumenten erfordert sie noch zwei Hörner, vier Trompeten, Pauken und drei Posaunen) zu erkennen ist, daß das Ganze nicht auf dürftige Kräfte berechnet sei, so ist auch die Vocalparthie von der Art, daß sie einen wohlgeübten, festen und nicht zu schwachen Chor in Anspruch nimmt. Der Satz bewegt sich theils in freieren, theils in den strengeren Formen einer imitatorischen und fugirten Stimmführung, und ist des kunsterfahrnen Ton= und Capellmeisters würdig. Eingestreute Solostellen und eine reiche Instrumentation verleihen dem Ganzen Mannichfaltigkeit, und das Werk mag wohl einen höchst festlichen, imposanten Eindruck machen. Außer seinem bestimmten Gebrauche bei der Procession, für welche es in seiner ganzen Anlage und namentlich der fast durchgängig sehr gefüllten Instrumentation berechnet ist, dürfte es nur in sehr großen Räumen von wohlthuender Wirkung sein. Bei der Ausführung würden wir jedoch noch ein Baßinstrument hinzuzufügen rathen, das einen energischeren Baßcharakter als der Fagott, und von mehr Gefügigkeit und weniger hervorstechend als die Posaune wäre.

F. W. Berner, Cantate zum Bibelfeste, für Chor und Orchester mit beigefügtem Clavierauszug von B. E. Philipp. — Breslau, F. W. Grosser. — 2¼ Thlr. —

Ein Choral: „Dein Licht, Herr, strahlt so mild uns an", nach der Melodie: Ein' veste Burg ist unser Gott, eröffnet das Ganze. Er ist ganz einfach vierstimmig gesetzt und von der allmälig mehr und mehr sich füllenden Instrumentation unterstützt. Ihm folgen nach einander ein Baßsolo, theils recitativisch, theils arioso gehalten, dann ein ziemlich breit ausgeführter Chor. Nach einem Tenorsolo, ähnlich dem des Basses, theils Recitativ, theils Cantilene, tritt ein anderer Choral („Vom Himmel hoch") auf, der erst zweimal einfach, das zweite Mal vom Chor allein vorgetragen, beim dritten Male von der fugirten Begleitung getragen wird, und nach welchem unmittelbar eine lebhafte

Fuge mit den Worten: Halleluja, Amen! dem Ganzen glanz- und kraftvollen Schluß giebt. Die Cantate nimmt das gewöhnliche volle Orchester in Anspruch und ist auch für das Reformationsfest oder eine andere kirchliche Feier von ähnlicher Tendenz geeignet.

H. G.

Aus Rom.

25sten Novbr. 1843.

Sie wüßten gern, wie es um unsre Oper steht. Mein Freund, dafür ist jetzt noch nicht die Saison, oder vielmehr die Saison dafür ist so gut wie vorüber; denn in dem geistlichen Rom verklingen die Harmonieen unserer theuern Weltmusik je mehr der Advent rückt, und auf päpstlichen Befehl müssen Sie sich statt dessen an einem Surrogat von unaufhörlichem Glockengeläute, parodirter Orgelmusik und dem Pastorale der Appeninenpifferari erquicken. Wollen Sie sich indeß an Fragmentarischem genug sein lassen, le voilà.

Die Manifesti de' teatri annoncirten in den letzten fünf Wochen — seit dem spielt die Oper wieder — nur Bekanntes. Sie kennen ja unsern Opernecyklus: Donizetti eröffnet und Donizetti schließt ihn. Doch auch Vorstellungen von Rossini, Mercadante und Mabbellini, einem vorzüglichen Componisten des jüngern Geschlechts, gingen über die Bühnen Alibert, Valle und Apollo. Il conte di Savagna del maestro Mabbellini, der anwesend ist, wird von den Römern als ein unübertroffenes Meisterwerk der Melodik betrachtet. Und mir deucht, M. theilt große deutsche Sympathieen von wegen der in italienischen Opern fast durchweg vermißten höheren dramatischen Einheit. Wenigstens strebt er sichtlich diese an. Gestern Abend schlich ich in das Nobil Teatro Argentina, Marino Faliero zu sehen. Was wollen Sie? Ich bin kein Freund von Generalisiren, und doch kann ich nicht darüber hinaus. Die Prima Donna Sgra. Brambilla, eine schlanke, hohe Gestalt mit schneeweißen Händen, nun ja, sie hat Talent, viel Talent, wie alle Italienerinnen; aber ihre Stimme ist nicht erzogen, und drum mitunter ungezogen. Sie leistet wenig; sie unterhält höchstens. Die ausdrucksreiche Apostrophe von Ferdinando: un mio detto, un' solo sguardo zu Ende der 19ten Scene des 1sten Acts ließ kalt. Die Barbieri, eine zweite Prima Donna, singt zaubervoll; doch ist sie zum Lachen häßlich. Roppa befriedigt als Faliero, und Ronconi ist, was den Berlinern Bader in einer andern Tonart im Vorgefühl des hinsinkenden Lebens war. Sie sehen, nichts als honette Mittelmäßigkeiten. Doch nach Weihnachten, mein Freund; nach Weihnachten, da werden wir musikalische Excellenzen zu besprechen haben. Möglich, daß diese einer Ortconcurrenz mit der Ceritto aus dem Wege gehen wollten. Denn diese Fanny Ceritto hätte ja doch nur aller Herzen und Augen an und auf sich gezogen und unsern Sängern, auch den besten, ihr Talent verleidet. Nach Weihnachten ist sie nicht mehr hier. Sie wollen nichts von ihr wissen. Sie haben auch recht. Doch glauben Sie mir, diese Fanny ist eine verklärte Vestrishygestase, die unübertreffliche und schönste Meisterin mimischer Kunst und Orchestik. —

Dr. S.

Frage.

Noch einmal die Aechtheit! Wer bürgt mir nun für Namen und Authenticität, wenn zwei achtungswerthe Buchhandlungen dasselbe Stück verschiedenen Meistern zuschreiben? In den S. Bach'schen Choralvorspielen, die Breitkopf und Härtel vor längerer Zeit herausgegeben, ist Heft 2. S. 26. Nr. 23. der Choral: „Wir Christenleut" figurirt, und dieser selbige wird in „Körner's Orgelfreund" dem Joh. Ludwig Krebs (1713—80) zugeschrieben (Bd. 2. S. 88). Doch ist er in der letzteren Ausgabe schöner und reicher. Zuerst sind aus den 5 Anfangstacten 10 geworden durch Wiederholung der ersten Choralzeile, und außerdem ist noch an drei Stellen eine Verschönerung zu größerer Sangbarkeit der Mittelstimmen eingetreten. Wahrscheinlich ist die Körner'sche Bearbeitung eine Arbeit letzter Hand, weil sie schöner und gründlicher ist. Aber wessen? Sollte bei Körner ein Irrthum im Namen sein? Krebs kenne ich nicht genauer, finde aber, daß der Geist des Vorspiels: „Ach Gott vom Himmel" (Körner 3. Nr. 17.), wenn auch tüchtig und mannhaft, doch mit dem des besprochenen nicht entfernt verwandt ist. — S. Bach's aber halte ich jene Figuration ganz würdig. Einige Fortschritte und Wendungen in derselben scheinen mir sogar individuell Bachisch, und nicht leicht von andrer Hand nachzumachen; so gleich zu Anfang der bei aller Weichheit doch witzig kühne charakteristische Gang der beiden Oberstimmen, ihr Nahen und Fliehen, und im 2ten Tacte das nachher so reich ausgebeutete Motiv, überhaupt die eigenthümliche Färbung, Stimmführung, Verkettung, Rhythmus und Schluß.

Wie wir der Körner'schen Sammlung für die vielen bedeutenden Gaben herzlich und aufrichtig danken, so glauben wir auch, daß uns weder diese noch die andere geachtete Buchhandlung die Frage übel deuten wird, welche in ihrem und unser aller Interesse geschieht.

Emden, im Nov. 1843. C. Krüger.

Bemerkung.

Bei Beginn eines neuen Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen im andern Falle die Fortsetzung der Zeitschrift nicht zugeschickt wird. — Der eintretenden Weihnachtsfeiertage halber dürften die letzten Nummern dieses Jahrgangs um einige Tage später erscheinen. — R. Friese.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. **№ 51.** Den 25. December 1843.

Das Conservatorium der Musik zu Leipzig. —

Wo mehre bildend sich verbunden,
Gewinnt der Künstler seines Daseins Mitte,
Weiß nun, wohin er richten soll die Schritte
Und sieht die Theile sich zum Ganzen runden.

Schlegel.

Das Conservatorium der Musik zu Leipzig. *)

Das Conservatorium der Musik, genehmigt und unterstützt durch die Gnade Sr. Majestät des Königs, wurde zu Ostern 1843 unter der kräftigen und sachkundigen Mitwirkung des Herrn Kapellmeisters Dr. Mendelssohn-Bartholdy eröffnet und erfreute sich gleich bei seiner Eröffnung eines solchen Vertrauens im In- und Auslande, daß die Zahl seiner Schüler bereits im ersten Semester auf 44 (33 Schüler und 11 Schülerinnen) anwuchs. Zu Anfang des zweiten Semesters war die Zahl der Schüler auf 60 gestiegen (46 Schüler und 11 Schülerinnen). Nicht nur von Sachsen und Schülern aus dem übrigen Deutschland wurde das Institut besucht, sondern auch von Ausländern, z. B. aus Belgien, Holland, Dänemark, Norwegen, England und Rußland.

Ein Institut, wie das gegenwärtige, dessen Zweck ist, dem Schüler Gelegenheit zu geben, sich mit allen den Fächern, deren Kenntniß dem gebildeten Musiker nöthig und unerläßlich ist, gründlich bekannt zu machen und sich in denselben auszubilden, hat vor dem Privatunterrichte des Einzelnen den Vorzug, daß es durch die Theilnahme Mehrer an denselben Unterrichtsgegenständen und an denselben Studien einen wahren musikalischen Sinn unter den Schülern erweckt und frisch erhält, daß es zum Fleiße und zur Nacheiferung auffordert und antreibt, und daß es vor Einseitigkeit bewahrt, vor welcher sich jeder Künstler schon während seiner Studienjahre sorgfältig zu hüten hat. Es hat ferner den Vorzug, daß in demselben, gegen Erlegung eines äußerst billigen Honorars, alle die Mittel geboten werden, die der Einzelne nur sehr schwer und mit bedeutenden Kosten erreichen kann, die Mittel, welche nöthig sind, dem Musikschüler sowohl die theoretischen Kenntnisse, als auch die praktische Gewandtheit zu verschaffen, deren er bedarf, um einst den großen Anforderungen, die in unserer Zeit, so wie an jeden Künstler, auch an den Tonkünstler gemacht werden, auf eine würdige Weise zu entsprechen.

Dieses Ziel wird das Institut stets unablässig im Auge behalten.

Leipzig, zu Michael 1843.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

*

§. 1. Das mit königlicher Genehmigung errichtete Conservatorium der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik, und der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet.

§. 2. Der theoretische Unterricht besteht in einem vollständigen Cursus der Theorie der Musik und Tonsetzkunst, welcher in drei Jahren vollendet und in drei Classen ertheilt wird. Mit jedem Jahre beginnt zu Ostern ein neuer Cursus, so daß alljährlich neue Schüler eintreten können.

Solche Schüler, welche schon hinlängliche theoretische Vorkenntnisse besitzen und sonst dazu befähigt sind, können jedoch, wenn sie bei ihrer Aufnahme gleich in die obern Classen eingewiesen werden können, das Studium der Theorie in kürzerer Zeit als drei Jahren beendigen. Doch sind dieselben nöthigenfalls gehalten, auch die Lehrstunden der unteren Classen zu besuchen, um das ganze Lehrgebäude im gehörigen Zusammenhange kennen zu lernen.

Der theoretische Unterricht begreift folgende Gegenstände in sich:

a) Harmonielehre in drei Classen. III. Classe im ersten Jahre: Harmonielehre und Stimmführung. — II. Classe

*) Mittheilung aus den so eben vom Directorium veröffentlichten Statuten.

im zweiten Jahre: Fortsetzung der Harmonielehre und Contrapunct. — I. Classe im dritten Jahre: Fortsetzung der Harmonielehre, doppelter Contrapunct, Fuge.

b) Formen- und Compositionslehre, in Vorträgen, welche folgende Gegenstände behandeln: Gesang- und Instrumentalwerke in ihren verschiedenen Formen und deren Behandlung; Analyse classischer Musikwerke; Instrumentenkenntniß und Instrumentirung.

c) Partiturspiel; Directionskenntniß.

d) Italienische Sprache für diejenigen, welche sich vorzugsweise dem höhern Gesange widmen.

Zu dem theoretischen Unterrichte gehören ferner während des Winterhalbjahres zu haltende Vorlesungen über musikalische Gegenstände, z. B. Geschichte der Musik älterer und neuerer Zeit, Aesthetik der Musik, Akustik, verbunden mit Experimenten u. s. w.

Für die Schülerinnen besteht eine besondere für ihre Bedürfnisse eingerichtete Classe der Harmonielehre, die ihren Cursus im Laufe zweier Jahre vollendet.

§. 3. Der praktische Unterricht bezweckt die Ausbildung der mechanischen Fertigkeit auf einem oder mehrern Instrumenten, oder im Gesange, wird ebenfalls in verschiedenen Classen ertheilt und befaßt sich mit folgenden Gegenständen:

a) Unterricht im Gesange (Solo- und Chorgesang) in 2 Classen.

b) Unterricht im Instrumentenspiele:

1) Pianoforte, in 3 Classen.

2) Orgel, in 2 Classen.

3) Violine (Concert-, Quartett- und Orchesterspiel), in 3 Classen.

Auch in allen übrigen Orchesterinstrumenten (Violoncello, Contrabaß und in allen Blasinstrumenten) wird unter Aufsicht des Directoriums von geschickten Musikern des hiesigen Orchesters, gegen ein besonders zu erlegendes billiges Honorar, auf Verlangen gründlicher Unterricht ertheilt.

§. 4. Außer dem in der Anstalt ertheilten Unterrichte bieten sich den Schülern noch folgende Bildungsmittel dar:

a) Theilnahme an den Proben des hiesigen auch im Auslande berühmten großen oder sogenannten Gewandhaus-Concertes und an den während des Winterhalbjahres zu gebenden 20 Concerten selbst.

b) Theilnahme an den Quartett-Proben und Aufführungen, die ebenfalls in jedem Winter Statt finden.

c) Besuch der von dem bekannten Thomanerchore wöchentlich Sonnabends und Sonntags aufzuführenden kirchlichen Musiken.

d) Besuch der Vorstellungen der städtischen Oper.

Nächst diesen musikalischen Bildungsmitteln giebt die hiesige Universität und sonstige Bildungsanstalten den Schülern Gelegenheit zu weiterer wissenschaftlicher Ausbildung jeder Art.

§. 5. Um sich im Orchesterspiel zu üben und zu vervollkommnen werden die dazu befähigten Schüler von Zeit zu Zeit bei Aufführungen von Ouverturen, Symphonieen &c im großen Concerte und bei größeren Kirchenmusiken mitzuwirken veranlaßt werden.

Denen, die sich im Sologesange oder im Solospiele auszeichnen, wird Gelegenheit gegeben werden, öffentlich unter Aufsicht der betreffenden Lehrer als Sänger oder Solospieler aufzutreten.

§. 6. Die obere Leitung und Verwaltung des Instituts steht unter fünf Directoren, welche das Directorium bilden und ihr Amt unentgeldlich verwalten.

Der Unterricht ist für jetzt 13 Lehrern anvertraut, deren Namen und Lehrfächer am Ende dieser Blätter angegeben sind. Außer diesen ist noch ein besonderer Inspector des Instituts angestellt, dessen Obliegenheit es ist, dafür Sorge zu tragen, daß alle Anordnungen des Directorii und Lehrercollegii pünctlich ausgeführt, daß die Lehrstunden regelmäßig von den Schülern besucht und überhanpt, daß in allen Angelegenheiten des Instituts möglichst Ordnung gehalten werde.

§. 7. Der Unterricht der Schülerinnen ist von dem der Schüler völlig getrennt.

§. 8. Der vollständige Cursus der Theorie der Musik dauert, wie oben (§. 2.) erwähnt wurde, 3 Jahre, und es kann dieser Zeitraum nur unter den daselbst angeführten Bedingungen verringert werden. Für die Dauer des praktischen Unterrichts läßt sich, der Natur der Sache nach, kein bestimmter Zeitraum angeben, indem die größere oder geringere Ausbildung und Fertigkeit lediglich vom Talente und Fleiße des Schülers abhängt.

Für kürzere Zeit als ein Jahr kann jedoch kein Schüler aufgenommen werden, und derjenige, welcher das Institut aus irgend einem Grunde, mit Ausnahme von Krankheitsfällen, früher verlassen sollte, hat das festgesetzte Honorar für das ganze Jahr zu bezahlen, wozu er sich nebst seinen Aeltern oder Vormündern bei der Aufnahme verbindlich machen muß. (Siehe das beigefügte Formular.)

§. 9. Nur zu Ostern eines jeden Jahres, zu welcher Zeit für alle untern Classen immer ein neuer Cursus beginnt, können in der Regel neue Schüler in das Institut eintreten, und es wird der Tag der Aufnahme und der vorhergehenden Prüfung jedesmal in den gelesensten in- und ausländischen Zeitungen und musikalischen Journalen bekannt gemacht. Fern wohnenden Ausländern soll der Eintritt jedoch auch zu Michaelis gestattet sein, wenn sie schon so viel theoretische Kenntnisse erlangt haben, daß sie im Stande sind, sich dem schon vorgeschrittenen Unterrichte anzuschließen.

§. 10. Von den aufzunehmenden Schülern und Schülerinnen werden folgende Erfordernisse verlangt:

a) Sie müssen so viel allgemeine Schulbildung erlangt haben, daß sie im Stande sind, einen geordneten Vortrag zu fassen und demselben zu folgen.

b) Ausländer müssen der deutschen Sprache in so weit mächtig sein, als nöthig ist, die in deutscher Sprache zu haltenden Vorträge zu verstehen. Diejenigen, bei denen dies nicht der Fall ist, haben sich deshalb durch Privatunterricht in der deutschen Sprache diese Fertigkeit zu erwerben.

c) Sie müssen wirkliches Talent und die zur Aufnahme erforderlichen musikalischen Vorkenntnisse besitzen (Noten- und Taktkenntniß, hinlängliche Fertigkeit auf dem Pianoforte, der Violine oder im Gesange), worüber namentlich von Ausländern wo möglich Zeugnisse der früheren Lehrer beizufügen sind.

d) Diejenigen, welche sich dem höheren Gesange vorzugsweise widmen wollen, müssen eine gute und bildsame Stimme haben. Ueber die Zulassung zu den Gesangübungen hat, bei zweifelhaftem Gesundheitszustande, so wie bei eingetretener Stimmmutation der Instituts-Arzt zu entscheiden.

e) Noch nicht selbstständige Schüler haben vor ihrer Aufnahme die schriftliche Erlaubniß ihrer Aeltern oder Vormünder beizubringen. (Siehe das Formular am Ende dieser Blätter.)

f) Es muß sich jeder Schüler über sein früheres sittliches Verhalten durch glaubhafte Zeugnisse seiner Aeltern oder früheren Lehrer auf Verlangen ausweisen können.

g) Auswärtige Schüler haben sich mit einem auf die Dauer ihres hiesigen Aufenthaltes ausgestellten Passe oder sonstiger Legitimation zu versehen.

§. 11. Ein jeder, der sich als Schüler des Conservatoriums meldet, hat vor der Aufnahme eine Prüfung vor einer besondern Prüfungscommission zu bestehen, aus welcher sich ergeben wird, ob er Talent und die zur Aufnahme erforderlichen musikalischen Vorkenntnisse besitzt, und welchen Classen er zuzutheilen ist. Zur Beurtheilung praktischer Leistungen hat deshalb jeder Angemeldete möglichst gut eingeübte Musikstücke (Pianoforte-, Orgel-, Violin- oder Gesangstücke) mitzubringen, um dieselben vor der Prüfungscommission auszuführen. Diejenigen, welche sich bereits in schriftlichen musikalischen Arbeiten und eignen Compositionen versucht haben, haben dieselben vor der Aufnahme portofrei an das Directorium einzusenden, oder doch bei der Prüfung vorzulegen.

§. 12. Jeder aufzunehmende Schüler hat sich folgenden Disciplinar-Anordnungen zu unterwerfen und die Erfüllung derselben bei seiner Aufnahme durch Handschlag und seine eigenhändige Namensunterschrift anzugeloben:

Disciplinar-Reglement.

1) Kein Zögling des Conservatoriums darf ohne genügende Entschuldigung eine Unterrichtsstunde versäumen.

2) Jeder Zögling hat sich den Anordnungen der Lehrer unbedingt zu unterwerfen.

3) Jeder Aufgenommene hat, abgesehen davon, welchem Instrumente (Clavier, Violine, Orgel) er sich vorzugsweise widmen will, jedenfalls an dem Unterrichte im Generalbaß, Clavierspiel und Gesang regelmäßig Theil zu nehmen. Hiervon kann nur das Lehrer-Collegium in besonders dazu geeigneten Fällen dispensiren.

4) Unterricht im Solo-Gesang erhalten nur die, welche sich zu Solo-Sängern und Sängerinnen ausbilden wollen und, nach dem Urtheile der Lehrer, sich dazu qualificiren.

5) Kein Zögling darf, so lange derselbe an dem Unterricht im Conservatorium Theil nimmt und aus letzterem noch nicht förmlich entlassen ist, an irgend einem öffentlichen Orte, wo es auch sein möge, weder im Orchester, noch als Solospieler, noch als Sänger auftreten. Hiervon kann nur das Directorium auf besonderen Wunsch des betreffenden Lehrers, und nur in seltenen Fällen dispensiren.

6) Da der Ruf und das Gedeihen des Instituts wesentlich mit von dem sittlichen Benehmen der Zöglinge desselben abhängt, so hält das Directorium sich für verpflichtet, die Zöglinge auch außerhalb der Anstalt nicht aus den Augen zu lassen.

7) Unsittliches Verhalten und sonstige Uebertretungen obiger Vorschriften werden vom Directorio mit Ernst geahndet und nach Befinden im Wiederholungsfalle mit Entfernung aus dem Institut bestraft werden.

§. 13. Der Unterricht dauert das ganze Jahr hindurch, mit Ausnahme der Sonn- und Festtage und folgender festgesetzter Ferien:

a) Zu Ostern 8 Tage, vom Gründonnerstage an bis mit der Mittwoch nach Ostern.

b) Zu Pfingsten 8 Tage, die ganze Pfingstwoche.

c) Sommerferien 4 Wochen, im Juli und August. Der Anfang derselben wird in jedem Jahre näher bestimmt.

d) Zu Michaelis 8 Tage, vom 1. bis mit dem 7. October.

e) Zu Weihnachten 8 Tage, vom 25. December bis 1. Januar.

Denjenigen Schülern, welche die Ferienzeit nicht zu Reisen benutzen, werden, um sie nicht unbeschäftigt zu lassen, von den betreffenden Lehrern Aufgaben gegeben, welche sie während dieser Zeit auszuarbeiten oder einzuüben haben.

§. 14. Am Ende eines jeden Vierteljahres, zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten, findet in Gegenwart des Directoriums und der sämmtlichen Herren Lehrer eine allgemeine Prüfung Statt, um nach derselben die Fortschritte der Schüler beurtheilen zu können, was zugleich Veranlassung geben wird, die fleißigen zu beloben und die lässigen zum Fleiße aufzumuntern. Zu den zu Ostern und Michaelis zu haltenden beiden Hauptprüfungen werden von dem Directorium Freunde und Kenner der Musik eingeladen, um auch das größere Publikum mit den Leistungen des Instituts bekannt zu machen. In diesen Prüfungen werden immer einige Compositionen der fähigsten Schüler zur Aufführung kommen.

§. 15. Beim Austritte aus dem Institute erhält jeder Schüler ein von dem Directorium ausgefertigtes Zeugniß, in welchem die Zeit seines Aufenthaltes im Institute, sein auf das Studium verwendeter Fleiß und der Grad von Ausbildung, welchen er erreicht hat, der Wahrheit gemäß angegeben ist.

Keiner, dem ein solches Zeugniß mangelt, wird für einen in der legalen Form aus der Anstalt entlassenen Schüler derselben anerkannt.

§ 16. Das Honorar für den gesammten Unterricht, mit Ausnahme der unter §. 3. erwähnten Orchesterinstrumente, beträgt jährlich 80 Thaler im 14 Thaler Fuße, welches vierteljährlich pränumerando mit 20 Thalern an die Casse des Instituts zu entrichten ist. Außerdem hat jeder Schüler bei sei-

ner Aufnahme 3 Thaler Receptionsgeld zur Bibliothek des Instituts ein für allemal, und 1 Thaler jährlich für den Institutionsdiener zu bezahlen.

§. 17. Für geborne Sachsen bestehen sechs von Sr. Majestät dem König gestiftete Freistellen, welche immer auf ein Jahr vergeben, und bei besonders befähigten und fleißigen Schülern auf zwei und drei Jahre verlängert werden. Die Freischüler, welche ein besonderes Zeugniß ihrer Bedürftigkeit beizubringen haben, erhalten den sämmtlichen Unterricht unentgeldlich und haben nur bei ihrer Aufnahme 3 Thaler Receptionsgeld zur Bibliothekcasse und jährlich 1 Thaler für den Institutsdiener zu bezahlen.

Die Freischüler stehen in Allem mit den übrigen Schülern gleich.

§. 18. Ein jeder Schüler hat sich die zu seinen Privatübungen nöthigen Instrumente und Musikalien, so wie die erforderlichen Lehrbücher auf eigne Kosten anzuschaffen, wogegen die von den Lehrern beim Unterrichte zu brauchenden Musikalien von dem Institute besorgt werden. Auswärtige, welche kein eignes Pianoforte mit hieher bringen, können ein solches Instrument aus einer der hiesigen Instrumenten-Leihanstalten miethweise erhalten.

Besondere Bemerkungen.

Die Kosten einer Wohnung und des Lebensunterhaltes in Leipzig sind denen in andern Städten von gleicher Größe ungefähr gleich und lassen sich, da sie von den gemachten Ansprüchen abhängen, nicht genau bestimmen Wenn der eine Schüler, außer dem Honorare an das Institut, jährlich mit 100 Thalern auskommen kann, so braucht ein anderer vielleicht 200 bis 300 Thaler. Eine Wohnung, die aus einer bloßen Stube mit den nöthigen Möbeln besteht, kostet jährlich 15 bis 25 Thaler; eine Stube nebst Schlafkammer 20 bis 50 Thaler; ein Bett, wenn es nicht bei der Wohnung mit inbegriffen ist, jährlich 10 Thaler. Für den Mittagstisch zahlt man täglich $3\frac{1}{2}$ bis $7\frac{1}{2}$ Neugroschen.

Mehrere Schüler und vorzüglich Schülerinnen haben es vorgezogen, wozu sehr zu rathen ist, sich in eine Familie einzumiethen, wo sie als ein Mitglied derselben betrachtet werden und für Wohnung, Mobilien, Frühstück, Mittags- und Abendtisch, Bett und Wäsche jährlich ungefähr 1 0 bis 250 Thaler bezahlen.

Das Directorium ist gern erbötig, Wohnungen und anständige Familien, welche bereit sind, Schüler aufzunehmen, zu vermitteln, wenn man sich, wenigstens 4 Wochen vor dem Eintritt in das Institut, deshalb schriftlich an dasselbe wendet.

Der gewöhnliche monatliche Miethpreis für ein tafelförmiges Fortepiano ist von 1 bis $2\frac{1}{2}$ Thaler; für ein Flügelfortepiano $1\frac{1}{2}$ bis $3\frac{3}{4}$ Thaler, je nach Verhältniß der Güte derselben. Wer es vorziehen sollte, sich für die Dauer seines hiesigen Aufenthaltes ein eignes Instrumet anzuschaffen, findet, wenn er kein neues kaufen will, stets Gelegenheit zum Ankaufe eines schon gebrauchten, indem fast täglich solche zum Theil noch sehr brauchbare Instrumente zu billigen Preisen durch die Zeitungen und Localblätter ausgeboten werden. Das Instrument würde beim Abgange, vielleicht mit einem geringen Verluste, wieder zu verkaufen sein.

Auch bieten mehrere hiesige Musikalien-Leihinstitute den Schülern Gelegenheit, gegen ein billiges Abonnement die ältern und neuesten Compositionen jeder Gattung kennen zu lernen und zum Privatgebrauche zu benutzen.

*

Besondere das Conservatorium betreffende Anfragen und schriftliche Anmeldungen sind in frankirten Briefen zu richten:

An das

Directorium des Conservatoriums der Musik zu Leipzig.

Formular.

Ich Endesunterschriebener erkläre hiermit,

1) daß mein Sohn (meine Tochter) N. N. mit meiner Bewilligung das Conservatorium der Musik zu Leipzig besucht;
2) daß ich das festgesetzte Honorar vierteljährig pränumerando, und zwar das Honorar für das erste ganze Jahr auch in dem Falle, wenn mein Sohn (meine Tochter) das Institut vor Ablauf dieser Zeit aus irgend einer Ursache, mit Ausnahme von Krankheitsfällen, verlassen sollte, ungeschmälert zu den festgesetzten Terminen bezahlen will;
3) daß ich für den Lebensunterhalt meines Sohnes (meiner Tochter) während der Dauer der Unterrichts-Jahre, so wie für den Miethzins eines Fortepiano's und für Anschaffung der nöthigen Musikalien und Lehrbücher selbst sorgen will.

. . . . ., am . . . . . 184 . . **(L. S.)** N. N.

Directorium, Lehrercollegium
und sonstige beim
Conservatorium angestellte Personen.

Directorium.

v. Falkenstein. Dr. **Keil,** Vorsitzender. Dr. **Seeburg.**
Fr. Kistner. **Conr. Schleinitz.**

Institutsarzt: Hr. Prof. Dr. **Wendler,** königl. Bezirksarzt.

Ordentliche Lehrer und Lehrerin.
(In alphabetischer Ordnung.)

Mad. **Bünau-Grabau:** Gesangunterricht für Schülerinnen.
Hr. Organist **Carl Fr. Becker:** Orgelspiel. Vorlesungen über musikalische Gegenstände.
Hr. Concertmeister **Ferd. David:** Violinspiel.
Hr. Musikdirector **Mor. Hauptmann:** Harmonie- und Compositionslehre.
Hr. Musikdirector **Ferd. Hiller:** Uebungen in der Composition, im Instrumentenspiel und Sologesang. Analyse classischer Tonwerke.
Hr. Dr. **Rob. Schumann:** Pianofortespiel. Uebungen in der Composition. Partiturspiel.

Außerordentliche Lehrer.

Hr. **Ferd. Böhme:** Gesangunterricht für Schüler.
Hr. **Giov. Batt. Ghezzi:** Italienischen Sprachunterricht.
Hr. **Mor. Klengel:** Violinspiel.
Hr. **Louis Plaidy:** Pianofortespiel.
Hr. Musikdirector **Ernst Fr. Richter:** Harmonielehre.
Hr. **Rud. Sachse:** Violinspiel.
Hr. **Ernst Ferd. Wenzel:** Pianofortespiel.

Inspector: Hr. **Carl Grenser.**
Institutsdiener: **Joh. Gottfr. Quasdorf.**

(Druck von Fr. Rückmann.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. R. Schumann. Verleger: R. Friese in Leipzig.

Neunzehnter Band. № 52. Den 28. December 1843.

Lieder. — 9tes Abonnementconcert. — Concerte der Euterpe. — Feuilleton. —

Ein Bote zwischen Licht und Dunkel zweier Welten,
Wo Ormuzd oben und Arihman unten wirkt.

Baggesen.

Lieder.

F. Liszt, Buch der Lieder für eine Singstimme m. Begl. des Pfte. — Berlin, Schlesinger. —

Der Titel kündigt uns 3 Bände an, von denen hier der 1ste vorliegt. Er enthält sechs Lieder — neun Gesangstücke, glänzende Pracht- und Paradestücke, ausgestattet mit allen Würzen und Reizen einer virtuosenmäßigen Begleitung und einer schwelgerischen, alle Gebiete durchschweifenden Harmonik. Ein recht unstätes, heimatloses Leben führt sie, diese Harmonik, ein wahres Vagabondenleben: überall zu Hause und nirgends daheim! Was die guten Altvordern Tonart nannten, das klingt uns hier nur in träumerischen Andeutungen wie ein halbvergeßnes Mährchen aus der Kindheit an. Wie es Menschen giebt, die es da am kürzesten leidet, wo es ihnen am wohlsten geht, so hier; wenn es am schönsten klingt, ist es ein sichres Zeichen, daß sogleich etwas Unheimliches, Ungeheuerliches hereinbricht, ein beißender Accord, der wie ein Kobold in den Elfentanz, der kommt, ein Gesicht schneidet und verschwindet, oder daß wir plötzlich Grund und Boden verlieren und in unberechnenbaren Kometenbahnen durch schrankenlose Räume in wildfremde Gegenden entführt, das Verwunderlichste um uns erblicken werden, als wäre nichts passirt. Das Verwunderlichste von Allem aber ist das Verhältniß dieser Musik zu den Gedichten. Sollte ein der Sprache Unkundiger rathen, welcher Art die letztern seien, er wird hier auf eine Mord- und Blutballade, dort auf Geisterspuk und Hexentänze schließen, oder er hält das Ganze für einen guten Spaß. Die Gedichte sind indeß folgende: Loreley und Am Rhein (von Heine), Kennst du das Land, König von Thule und „Der du vom Himmel bist" (von Göthe), und eine zarte Romanze von Bocella („Englein du mit blondem Haar"). Bei dem letzteren Gedichte, dem einzigen, ist übrigens der Liedcharakter im Ganzen in Form und Auffassung respectirt. Es hat eine einfache, liebliche Melodie, und gleich klare, allmälig etwas gesteigerte Harmonisirung. Durch charakteristische Eigenthümlichkeit der Motive macht sich der König von Thule geltend, so wie auch die formelle Ausführung der ersten Hälfte in ihrer mannhaften, würdigen Einfachheit dem Wesen des Gedichtes zusagt. Die chromatische Malerei aber am Schlusse (das Sinken des Bechers, das Meeresbrausen) ist eine ästhetische Sünde, die durch die beigefügte „leichtere", nach unserm Gefühl richtigere Begleitung allerdings großentheils neutralisirt wird. Wie die Gesänge nun sind, stellt sich dieser jedenfalls als der charaktervollste und frischeste dar. Ihm zunächst stellt sich, in reiner liedermäßigen Auffassung und Einheit ihm vor-, an Frische der Erfindung etwas nachstehend, das Heine'sche „Am Rhein". Auch hier ist gewiß die leichtere Begleitung die schönere. Den meisten sinnlichen Reiz hat die „Loreley". Die theatralische Auffassung mag, wo nicht zu rechtfertigen, doch zu vertheidigen sein. Ganz abzulehnen aber vom rein poetischen Standpunct aus erachten wir die Behandlung des Göthe'schen „Der du von dem Himmel bist" und des Mignonliedes. In dem ersteren innigen Gebet um Frieden weht ein Geist, der weder Frieden hat noch sucht. Nimmt man das letztere aber auch nur als ein schönes selbstständiges Gedicht, so muß diese musikalische Behandlung mindestens als unlyrisch und auf die Spitze gestellt erscheinen; denkt man aber an die Individuali-

tät der Mignon, und die Situation, in der sie das Lied singt, so wird sie zur parodirenden Uebertreibung. — Dies meine individuelle Meinung über das Liederbuch, die sich Niemanden als unfehlbar aufdringen soll. Ist sie nicht nach Jedermanns Sinne, so kann ich nur ausrufen: Hier steh' ich, ich kann nicht anders.

D. L.

Neuntes Abonnementconcert,

d. 7. December 1843.

Symphonie von Kalliwoda (neu, Mscpt.) unter Direction des Componisten. — Rec. und Arie aus Teodora von Händel (Miß Birch). — Concertino für die Violine, comp. und vorgetr. von Hrn. Concertm. Riefstahl aus Frankfurt a.M. — Meeresstille und glückliche Fahrt, Ouverture von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Rec. und Arie aus Don Juan von Mozart (Miß Birch). — Variationen für die Violine, comp. und vorgetr. von Hrn. Riefstahl. — Introduction aus der Belagerung von Corinth von Rossini. —

Die neue Symphonie von Kalliwoda verräth überall die kundige und geschickte Hand des talentvollen Componisten; Alles ist sinnreich, wohlgeordnet, fließend und von einer natürlichen, aus innerer Nothwendigkeit entspringenden Entwickelung, ohne der pikanten und feinen Einzelnheiten zu entbehren; dabei ist sie melodiös, wohlklingend und interessant instrumentirt. Dennoch hat sie unsern Erwartungen nicht ganz entsprochen, denn abgesehen davon, daß sie hinter früheren Werken des geschätzten Componisten zurückbleibt, so fehlt ihr auch an und für sich der höhere Gedankenreiz, der sich neu und schwungvoll über die Sphäre der bekannten Gewöhnlichkeit erhebt und mehr als einen flüchtigen Genuß gewährt. Die Symphonie ist nun einmal der Triumph und gleichsam die hehre Kuppel der deutschen Musik, deren gewaltiger, prachtvoller Wunderbau andre Nationen mit Staunen und Bewunderung erfüllt, und ein lautredendes Zeugniß von dem tiefen Ernst und der hohen Würde der deutschen Kunst. Wer aber an der Erhaltung und Erweiterung dieses stolzen Gebäudes mitwirken will, der muß auch tief im Innern die hohe Aufgabe empfinden, und wohl die rechte Stunde abwarten, in der eine heilige Begeisterung ihn zu jener Höhe erhebt. Eine Symphonie darf keine gewöhnliche Wochenarbeit, zur Genüge täglicher Bedürfnisse sein, sondern die seltene Frucht eines schöpferischen Geistes, die in glücklichster Disposition keimte und unter der sorgsamsten Pflege einer reinen Kunstliebe zur Reife gedieh; die durch das Gepräge ihres göttlichen Ursprungs sich hoch über jene Alltäglichkeit erhebt, welche von der nächsten Zeitwelle der ewigen Vergessenheit entgegengeführt wird. Denn nur wenn sich diese Merkmale an ihr verrathen, wird auch der Zuhörer sie mit einer erhöhteren, geläuterten Empfindung, und wir möchten sagen, mit einer heiligen Ehrfurcht in sich aufnehmen, während er jene gewöhnlichen Physiognomien, die den Stempel einer schläfrigen, gewohnheitsmäßigen Erzeugung an der Stirne tragen, mit einer herablassenden Vertraulichkeit empfängt, die Gleichgiltigkeit und Geringschätzung voraussetzt. Die vornehmsten unserer Componisten haben auch die hohe Bedeutung der Symphonie stets im Auge behalten, und indem sie nur ihre schönsten Gedankenperlen in Werke dieser Gattung niederlegten, nicht allein für den Ruhm dieses Zweiges der deutschen Musik gewirkt, den keine andre Nation mit uns theilt, sondern auch zugleich die Höhenpuncte ihres Geistes damit bezeichnet, und ihren eignen Ruhm für eine lange Lebensdauer gesichert. — Ist diese kleine Abschweifung, die hier allerdings nur ein Thema anregen, aber nicht ausführen konnte, auch durch die Symphonie von Kalliwoda hervorgerufen, so sind doch, wie wir wohl kaum zu versichern brauchen, namentlich die letzten Aeußerungen keineswegs auf den wackern Meister bezüglich, der in früheren Werken ein so schönes und edles Streben offenbart hat. Diese gelten lediglich jenen Componisten, welche entweder in kindlicher Unbefangenheit, oder in eitler Ueberschätzung eine Symphonie nach der andern zu Tage fördern, und nicht einsehen, daß ihnen der höhere Beruf dazu fehlt, und sie keine unnützere und undankbarere Arbeit unternehmen können. Mendelssohn hat unter einigen funfzig Werken erst eine Symphonie. Andere reichbegabte Talente, wie Bennett, haben noch gänzlich damit zurückgehalten. Von diesen mögen die gemeinten Herren die Scheu lernen, mit der man die Schöpfung einer Symphonie zu unternehmen hat. —

Einen wahrhaft hohen und seltenen Genuß gewährte uns Fräul. Birch mit dem Vortrage der Händel'schen Arie. Da war alles unbedingt schön und in sich vollendet, und jeder Ton befriedigte zugleich das Herz und den Verstand, indem sein wundervoller Klang wohlthuend unser Ohr berührte. Von hinreißender Wirkung ist vorzugsweise das mezzo voce der Sängerin, das wir uns kaum erinnern, je so zauberhaft gehört zu haben. Bei der Arie aus Don Juan wurde unsere Pietät gegen den Schöpfer desselben ein wenig verletzt, da Frl. Birch die Arie statt in F- in Es-Dur sang, wodurch namentlich in der zweiten Violine und der Viola einige Veränderungen nöthig geworden waren, und überhaupt die ganze Tonfarbe derselben an Klarheit verlor. Auch war der Vortrag in Betreff des Ausdrucks weder erschöpfend, noch die Coloratur untadelhaft, und die Fermate vor dem Allegro selbst geschmackwidrig. So wie jeder Virtuos seine guten Tage hat, an denen er besonders inspirirt ist, und Alles ihm auf's beste gelingt,

so hat er auch seine schlimmen, wo Unlust, Indisposition und tausend Zufälligkeiten seine Kunstleistung beeinträchtigen. Da nun unsre unmaßgebliche Meinung über das Spiel des Hrn. Riesstahl nicht durchaus mit dem guten Renomee übereinstimmend ist, das derselbe im deutschen Vaterlande genießt, so wollen wir annehmen, der Künstler habe heute seinen schlimmen Tag gehabt, und voraussetzen, daß diese unsre Meinung bei näherer artistischer Bekanntschaft mit ihm sich zu seinem Gunsten ändern würde, weshalb wir sie auch bis dahin still für uns behalten. Die vorgetragenen Compositionen Riesstahl's waren nicht bedeutend, und das gewählte Thema zu den Variationen, so wie der wohlfeile, nachgeahmte Effect mit dem springenden Bogen in der Schlußvariation eines guten, deutschen Musikers nicht würdig.

Die geistsprühende, prächtige Ouverture Mendelssohn's electrisirte wie gewöhnlich; doch vermißten wir in der Einleitung die sonstige Ruhe der Ausführung; auch war die schlußbildende Introduction aus der Belagerung von Corinth eine dankenswerthe und freudig hingenommene Gabe. --

Z.

Concerte der Euterpe.

Der Musikverein Euterpe hat seine Concerte für die diesjährige Saison abermals eröffnet, und zwar nicht, wie es im vorigen Wintersemester der Fall, unter der Leitung von verschiedenen Musikdirectoren, sondern unter der des Hrn. G. von Alvensleben, welcher als nunmehriger Musikdirector des Vereins im ersten dieser Concerte mit einer Concert-Ouverture (D-Moll) seiner Composition auftrat. Ihm steht in Hrn. Queisser ein eben so tüchtiger Concertmeister als ausgezeichneter Künstler überhaupt zur Seite. Bekanntlich hatte der Verein nach des Hrn. Verhulst Abgange mit der Wahl eines Musikdirectors gezaudert, obwohl ihm selbst von auswärts mehrfache Offerten zugekommen waren, die jedenfalls nur deshalb unberücksichtigt blieben, weil man Anstoß nahm, dem Vereine Opfer bringen zu lassen, für welche derselbe nicht hinreichende Entschädigung zu bieten im Stande war. — Man muß die Umstände kennen, unter denen der Verein seine ersten Zusammenkünfte hielt (man benutzte im Anfange zu diesen ein Gewächshaus), und die Verhältnisse, unter denen er sich allmälig bei manchen harten Kämpfen weiter bildete, um die Begeisterung und die Ausdauer seiner Mitglieder sowohl, als insbesondere seiner Vorsteher richtig zu würdigen, jene Energie, welcher der Verein seine gegenwärtige Blüthe verdankt. Sowohl in seiner Tendenz als namentlich in seinem ganzen Entwickelungsgange liegt es bedingt, daß die Theilnahme des Musikdirectors eben so innig mit dem Vereine verwachsen sei, als die jedes einzelnen Mitgliedes, daß er also nächst den absoluten Kunstinteressen noch die besonderen des Vereines theile, was um so nöthiger, als der Verein, lediglich auf sich selbst gewiesen, nur durch ein beharrliches Festhalten seiner Tendenzen und durch rastloses Streben in Verfolgung seiner Zwecke sich auf dem schwanken Höhepuncte zu erhalten vermag, den er errungen. Abgesehen von den rein musikalischen Bedürfnissen konnte ein Wechsel in den Musikdirectoren nur nachtheilig einwirken, und schon aus diesem Grunde muß die getroffene Wahl vortheilhaft sein, wenn auch das Feuer jugendlicher Kraft, welches Hr. v. Alvensleben dem Vereine entgegenbringt, nicht schon zu günstigen Auspicien berechtigte.

Was die Leistungen der ersten drei Concerte betrifft, auf die wir uns gegenwärtig beschränken, so rechtfertigen sie die Ansprüche vollkommen, die man an diesen Verein, der so manchen tüchtigen Künstler zum Mitgliede hat, seit Jahren zu machen gewohnt war, und die sich in der letztern Zeit, namentlich unter den Musikdirectoren C. G. Müller und jetzigem Hofmusikdirector Verhulst gesteigert. Sie boten Beethoven's F-Dur-Symphonie, Mozart's Symphonie in G-Moll, und die Symphonie von Kalliwoda in H-Moll. Was die Ausführung derselben betrifft, so darf es in Leipzig nicht Wunder nehmen, wenn die von Beethoven und Mozart fehlerfrei waren, da die Musiker zu vertraut mit ihnen sind, daß aber die Symphonie von Kalliwoda so gut ausgeführt wurde, war um so erfreuender, als der Componist unter den Zuhörern anwesend war.

Die Ouverturen, welche in diesen drei Concerten zu Gehör kamen, waren die zur „Medea", weniger gelungen in der Ausführung als Mendelssohn's Ouverture zur „Fingalshöhle". Bei dem Mangel an Zeit, welche der Verein den Proben widmen kann, darf man sich nicht wundern, wenn die Ausführung der schwierigen Ouverture zu „König Lear" von Berlioz minder präcis war, als wir sie mit einer größern Orchestermasse in dem Concerte hörten, welches der Componist hier gab und zu welchem er natürlich mehrere Proben angeordnet hatte. Die „Concert-Ouverture" des Hrn. von Alvensleben, mehr ernst und ruhig als glänzend und bewegt gehalten, bewährte in dem Componisten solide und gründliche Studien, so wie Besonnenheit in Anwendung der Hülfsmittel. Sie verfehlte bei der guten Ausführung ihren bezweckten Eindruck nicht, der weniger auf rauschenden Applaus als stilles Wohlgefallen gerichtet war.

Die Sänger, welche den Verein mit ihren Leistungen unterstützten, traten in Arien aus Don Juan, Freischütz und Belisario auf, so wie in Liedern von

A. E. Marschner und Kücken. Frl. Simon, eine sehr begabte junge Sängerin, so wie Frl. Queisser, routinirter als erstere, verbanden durch Vortrag derselben den Verein zu Danke, den er auch den Mitgliedern des philharmonischen Vereins, der fast lauter kräftige Stimmen bietet, zu zollen hat. Der Verein gab zwei Lieder für Männerchor zum Besten, und führte Scene, Duett und Chor aus Ferdinand Cortez aus. In dem Marsch und Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen, von Beethoven, vermißten wir den sonoren Gewandhaussaal, in welchem wir kurz vorher diese herrliche Composition gehört. Der Sängerchor war nicht schwächer als dort und ward gleichwohl noch mehr von den Blasinstrumenten erdrückt, die in dem Saale der Buchhändlerbörse, wo die Concerte gehalten werden, nur zu ungünstig dadurch wirken, daß sich die Masse von Blas- und Saiteninstrumenten amalgamirt.

Mit Instrumental-Soli's traten auf: Hr. Winter in Variationen für Violoncello über ein russisches Thema (Lwoff's Volkshymne), Hr. Musikdirector Meyer in einem Concerte für Violine, von ihm selbst componirt, und in Variationen von Gabrielski, und Hr. Concertmeister Queisser in einer Phantasie für die Posaune mit Chor von C. G. Müller. Wir heben die letztere Leistung als die bedeutendste hervor sowohl wegen der trefflichen Composition, als auch der meisterhaften Ausführung derselben, und wir gestehen, daß, obwohl wir schon öfters Hrn. Queisser's Posaune bewundert, sie uns doch noch nie so erschüttert hat als in dieser Phantasie, namentlich da, wo der Chor mit dem einfachen Chorale eintritt. Im nächsten Berichte gedenken wir die Leistungen der Hortensia Zirges, eines allerdings viel leistenden Kindes, zu besprechen, dem aber leider die übertriebenen Lobpreisungen gewisser Zeitschriften mehr schaden als nützen, und das mit größtem Unrechte der Oeffentlichkeit in einer Weise preisgestellt wird, die dem Unbefangenen nur Mißbilligung und Bemitleidung des harmlosen, talentvollen Kindes erwecken kann.

H.

Feuilleton.

*** Zum Besten der Familie des in Fulda verstorbenen tüchtigen Contrabassisten Christian Kunze wurde daselbst unter Direction des Hrn. H. Henkel ein großes Concert gegeben. Den uns darüber zugeschickten Bericht bedauern wir seiner Länge halber nicht ganz aufnehmen zu können. —

*** Man erzählt sich, daß die Erben C. M. v. Weber's die Partituren des „Freischütz" und „Oberon" einer hiesigen Musikhandlung zum Verlag angeboten; in welchem Verhältniß der ältere Verleger zu den Erben steht, wird nicht beigefügt. —

*** Vom CM. Schindelmeisser in Pesth wird eine neue Oper „der Rächer" (Text von O. Prechtler) erwartet. — Die bekannten Liedercomponisten Proch und Kücken sollen gleichfalls Opern in Arbeit haben. —

*** A. Henselt hat sein Clavierconcert nun vollendet und gedenkt es bald im Druck erscheinen zu lassen. Sein Aufenthalt in Petersburg dauert noch bis 1846; dann wird er jedenfalls nach Deutschland zurückkehren. —

*** Liszt war krank in Frankfurt angekommen und ließ Niemanden zu sich. (Er ist bereits in Weimar eingetroffen, wo er sich einige Zeit aufzuhalten gedenkt.) —

*** Den 30sten geht der „Sommernachtstraum" mit Mendelssohn's Musik zum erstenmal über unsere Bühne. Das Nähere in der nächsten Nummer. —

*** Moriani ist hier angekommen und beabsichtigt Concert zu geben. — Von der Ankunft der Milanollo's verlautet nichts Näheres. —

*** Adams neueste Oper heißt „Cagliostro"; der Text ist natürlich von Scribe. —

*** Zur Berichtigung der Notiz in voriger Nummer, die in Abwesenheit des Redacteurs erschien, ist zu bemerken, daß die altgriechische Tragödie, die in Dresden in Scene gesetzt werden soll, nicht die Hekuba des Sophokles, (der gar kein Stück dieses Namens geschrieben), sondern die Helena des Euripides ist. — Jetzt soll auch in Paris altgriechische Tragödie gespielt werden und Berlioz mit der Composition zur Medea beauftragt sein. —

☞ Titel und Inhaltsverzeichniß zu diesem Bande werden mit Nr. 5. des nächsten ausgegeben. —

Bemerkung.

Bei Beginn eines neuen Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen im andern Falle die Fortsetzung der Zeitschrift nicht zugeschickt wird.

R. Friese.

Von d. neuen Zeitschr. f. Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern zu einem halben Bogen. — Preis des Bandes von 52 Nummern 2 Thlr. 10 Ngr. — Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an. —

(Druck von Fr. Rückmann.)

(Hierzu: Intelligenzblatt, Nr. 9.)

Intelligenzblatt

zur neuen Zeitschrift für Musik.

December. № 9. 1843.

Neue Musikalien

im Verlage von **N. Simrock** *in Bonn a.R.*

Adam, A., Op. 100. Caprice sur le Choral protestant des Huguenots p. le Piano. 2 Fr. 50 C.

Bach, J. S., Motette No. 1. Der 149ste Psalm, in ausgesetzten Stimmen. 4 Fr.

Beyer, Ferd., Op. 49. La renaissance. Petites Fleurs de Salon. Trois Mélodies de l'Op.: Le Domino noir p. Piano.

No. 1. Rond. Aragonais. No. 2. Romance variée.
„ 3. Rond. à la Walse. à 1 Fr. 25 C.

Brunner, C. T., Op. 40. Récréations musicales pour la Jeunesse. 6 Rondeaux et Variat. à 4 mains.

No. 1. Lucia di Lammermoor. No. 5. Le Postillon de Lonjumeau.
„ 2. Ugo di Parigi.
„ 3. La Sonnambula. „ 6. Lucrezia Borgia.
„ 4. Il Bravo. à 1 Fr. 50 C.

———, Op. 41. Délices musicales pour les Elèves avancés. Rond. et Variat. p. Piano. No. 1—8. à 1 Fr. 25 C

No. 1. Sonnambula. No. 5. Il Bravo.
„ 2. Anna Bulena. „ 6. Norma.
„ 3. Belisario. „ 7. La fille du regiment.
„ 4. Armida. „ 8. Anna Bolena.

Chollet, L., Op. 24. Variat. p. Piano: Sonnambula. 2 Fr.

Czerny, Ch., Op. 710. Amusemens de la Jeunesse. 6 Ouvert. p. Piano.

No. 1. sur des airs Italien. No. 2. s. d. airs Allemands.
No. 3. „ „ „ Français. No. 4. „ „ „ Anglais.
No. 5. „ „ „ Ecossais. No. 6. „ „ „ Irlandais. à 1 Fr. 50 C.

———, Op. 718. 24 Etudes p. la main gauche. No. 1. 2. 3. à 2 Fr.

———, Op. 721. Rondo Chinois p. Piano. 1 Fr. 25 C.

———, Op. 724. Fant. brill. sur des airs Chinois p. Piano. 2 Fr. 50 C.

———, Op. 731. Souvenir des soeurs Milanollo, 2 Fantaisies brill. p. Piano.
No. 1. Teresa. No. 2. Maria. à 2 Fr.

Forde, W., 12 Mélodies italiennes p. Piano et Flûte. No. 1—12. à 1 Fr.

No. 1. Mille sospiri. No. 7. Non giova il sospirar.
„ 2. Deh, non voler. „ 8. Vanne al mio bene.
„ 3. Come l'aurette. „ 9. Al dolce guidami.
„ 4. Stanco di pascolar. „ 10. A torto ti lagui.
„ 5. Qual suone. „ 11. E vezzosa si la rosa.
„ 6. Prendemi teco. „ 12. La virginella.

Gomion, L., Souvenir de la Normandie pour Piano. 1 Fr. 50 C.

Gressler, F. A., Op. 14. 12 Mélodies choisies avec Introd., Variat. et Rond. pour Piano. No. 1—12. à 1 Fr. 25 C.

No. 1. Var. Willkommen. No. 7. Var. Auf ihr Brüder.
„ 2. Rond. Silvana de Weber. „ 8. Rond. Oberon de Weber.
„ 3. Var. O Strasburg. „ 9. Var. Maurer v. Auber.
„ 4. Rond. Siciliano de Joc. „ 10. Rond. Alla turca, Mozart.
„ 5. Var. Guter Mond. „ 11. Var. Marie de Herold.
„ 6. Rond. Polacca. Abu Hass. „ 12. Rond. Milit. Fiancée, Auber.

Hiller, Ferd., Op. 22. Gr. Duo p. Piano et Violoncello (nur feste Rechnung) 12 Fr.

Klein, C., Missa f. 2 Tenore u. 2 Bässe ohne Begl. Partitur. 4 Fr.
Dieselbe in Stimmen. 4 Fr.

Kuhn, E., Op. 5. Rondo p. Piano sur un thème: Cathérina Cornaro. 2 Fr. 50 C.

Mazas, F., Op. 36. 75 Etudes mélodiques et progress. p. Violon.
1e Suite Etudes speciales. 9 Fr.
2e „ Etudes brillantes. 9 Fr.
3e „ Etudes d'Artistes. 9 Fr.

Mocker, A., Op. 58. Mélodie tyrolienne variée p. Piano. 2 Fr.

Neuland, W., Op. 29. Souvenir germanique, Fant. p. Piano et Guit. 3 Fr. 50 C.

Ravina, Hy., Op. 8. Morceau de Concert p. Piano seul. 3 Fr.

———, Op. 9. Grand Duo à 4 ms. Eur. 5 Fr.

Rosellen, Hy., Les fleurs de l'Album pour Piano.

No. 5. Le Réséda. No. 14. L'Hortensia.
„ 9. L'Iris. „ 16. Le bouton d'or.
„ 13 La Rose blanche. „ 20. Le Lys. à 1 Fr.

Schwencke, Ch., Op. 47. 2 Divert. p. Piano av. Violon (ou Violoncelle). 3 Fr. 50 C.

(Druck von Fr. Rückmann.)

Inhaltsverzeichniß

zum neunzehnten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze.

B., Bericht über Berlioz's mus. Reise in Deutschland. Seite 125 ff.
C., Ch., Jahresbericht über Belgien. S. 35.
Gollmick, C. G., Gallerie ausgezeichneter Sänger (Nr. 2. Pischek). S. 77 ff.
Hirschbach, H., Zur Geschichte der Musik. S. 61 ff.
Kahlert, Dr. A., Rechtfertigung Mozart's gegen Nägeli. S. 97 ff.
Koßmaly, C., Musikalische Tageblätter. S. 105 ff.
Krüger, Dr. E., Der kunstgemäße Vortrag. S. 57 ff.
— —, —, Von den Uebergängen. S. 153 ff.
— —, —, Aecht und unächt. S. 177 ff.
— —, —, Orthographische Bedenken und Vorschläge. S. 193 ff.
Schiffner, A., F. Brendel's musikgeschichtliche Vorlesungen in Dresden. S. 1 ff.
Waldbrühl, W. v., Filippo Palma. S. 129 ff.

Beurtheilungen.

Anacker, A. F., Sachsenlied für Bariton und Chor m. Pfte. Op. 25. Hofmeister. S. 138.
Attern, W., Phantasie f. Violine m. Orch. Op. 15. Mompour. 42.
Baake, F., Festlieder f. eine Stimme m. Chor ꝛc. Op. 15. Helm. 31.
Beer, J., 4 Lieder f. Männerstimmen. Op. 6. G. Müller. 30.
Bennett, W. St., Capriccio f. Pfte. m. Orch. Op. 22. F. Kistner. 17.
— —, —, Rondo f. Pfte. Op. 25. F. Kistner. 122.
Berner, F. W., Cantate f. Chor u. Orch. Grosser. 199.
Bettina, Sieben 1 u. 2stimmige Gesänge m. Pfte. Breitkopf u. Härtel. 164.
Chopin, F., Tarantella f. Pfte. Op. 43. Schuberth u. Comp. 122.
Commer, F., Psalm 50 für Sopran, Alt u. Baß ꝛc. Op. 31. Bote u. Bock. 49.
Cuvry, R. v., 6 Lieder für mehrstimmigen Gesang. Op. 3. Bote u. Bock. 74.
David, F., Concertino f. d. Fagott. Op. 12. Kistner. 38.
Dütsch, O. J. A., 4 Tonstücke f. Pfte. Op. 1. Friese. 90.
Enckhausen, H., Religiöse Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 51 u. 61. A. Nagel. 75.
Ernemann, M., 6 Lieder m. Pfte. Op. 13. Cranz. 198.
Ernst, H. W., s. Heller.
Esser, H., Th. Riquiqui, kom. Oper im Clavierauszug. Op. 10. Schott. 41.
Evers, C., Scherzo f. Pfte. Op. 9. Haslinger. 121.
Fesca, A., 5 Lieder m. Pfte. Op. 13. G. M. Meyer. 14.

Fournes, P. J., 3 Lieder m. Pfte. Op. 16. Whistling. 15.
Frank, E., 6 2stimmige Lieder m. Pfte. Op. 4. Breitkopf u. Härtel. 50.
Franz, R., 12 Gesänge m. Pfte. Op. 1. Whistling. 33.
Friedburg, S., Caprice f. Pfte. G. W. Niemeyer. 122.
Friese, F. F. T., Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerin'schen Kirchen. Whistling. 53.
Fuchs, F. C., Lieder und Gesänge. Op. 4 bis 8. A. Diabelli. 114.
Gordigiani, J. B., 6 Lieder m. Pfte. Op. 16. Schlesinger. 15.
Göthe, W. v., 4 Impromtu's f. Pfte. Op. 6. Simrock. 90.
— —, —, „Poesie" f. Pfte. Op. 8. Simrock. 90.
Grell, A. E., „Selig sind die Todten" f. 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Op. 18. Trautwein. 139.
— —, —, „Urfinsterniß" f. 4 Männerstimmen. Op. 24. Trautwein. 139.
— —, —, „Das ist die Noth" f. 4 Männerstimmen. Op. 25. Trautwein. 139.
— —, —, 3 4stimmige Motetten mit Begl. des Pfte. Op. 13. Trautwein. 147.
— —, —, 2 8stimmige Motetten. Op. 22. Trautwein. 147.
— —, —, „Der Herr ist mein Hirte" f. 5 Solostimmen u. Chor mit Begl. Op. 19. Trautwein. 147.
Hannover, Kronprinz v., 4 Lieder m. Pfte. Breitkopf u. Härtel. 95.
Hartmann, J. P. E., 8 Skizzen f. Pfte. Op. 31. Schuberth u. C. 91.
Heller, St., et Ernst, H. W., Pensées fugitives p. Pfte et Violon. Kistner. 2.!
Heller, St., Phantasie (Op. 31.) u. Boleros (Op. 32.) üb. Thema's v. Halevy. Schlesinger. 90.
Helsted, E., 6 Gesänge m. Pfte. Op. 1. Breitkopf und Härtel. 33.
Hermann, C. F., 2 Gesänge f. Männerchor. J. G. Häcker. 111.
Hesse, A., 3tes Rondo f. Pfte. Op. 68. Bote u. Bock. 120.
Hetsch, L., gr. Duo f. Pfte u. Violine. Op. 13. Schuberth u. C. 158.
Heydenreich, C. W., Der 130ste Psalm f. Gesangstimmen. J. Aibl. 148.
Horsley, C. E., Sonate f. Pfte u. Viol. Op. 3. F. Kistner. 42.
Hoven, J., 3 Quartette f. Männerstimmen m. Pfte. Op. 20. Haslinger. 111.
Kittl, J. F., Romanze f. Pfte. Op. 10. Breitkopf und Härtel. 120.
— —, —, 3 Impromtu's f. Pfte. Op. 17. Schlesinger. 120
Koßmaly, C., 6 Gesänge m. Pfte. Nagel. 33.
Körner, W., Der Orgelfreund. W. Körner. 22.
Kraußkopf, W., Handbuch beim Unterricht im Gesang. Schultheß. 46.
Krebs, C., Phantasie üb. Thema's v. Donizetti f. Pfte. Op. 121. Schuberth u. Comp. 90.
Kreutzer, C., Der Edelknecht, romant. Oper. Clavierauszug. G. M. Meyer. 81.
Krug, G., gr. Duo f. Pfte u. Violine. Op. 3. Schuberth u. Comp. 158.
Krüger, W., 3 Melodieen f. Pfte. Op. 51. Zumsteg. 91.
Kufferath, F., Capriccio f. Pfte m. Orch. Op. 1. Breitkopf u. Härtel. 17.
Kunz, K. M., Burleske f. Männerstimmen. Op. 6. J. Aibl. 30.
Kühmstedt, F., 8 Lieder m. Pfte. Op. 8. Appel. 198.
Lachner, F., 3 Lieder f. Männerstimmen. Op. 71. G. Müller. 30.
Lehmann, M. F., 2-, 3- und 4stimmige Originalcompositionen. Logier. 30.
Lewy, J. R., Divertissement f. das chromatische Horn mit Orch. Op. 2. F. Kistner. 37.
Lickl, C. G., 6 Elegieen f. Pfte. Op. 61. A. Diabelli. 121.
Liszt, F., Buch der Lieder. Schlesinger. 205.
Löwe, Auguste, 5 Gesänge m. Pfte. Op. 1. Bote und Bock. 5.
Luft, H., 1stes Concertino f. d. Oboe. Op. 5. Kistner. 38.
Lührß, C., 4 Gesänge f. Männerchor. Op. 5. Schlesinger. 110.
— —, —, 6 Lieder m. Pfte. Op. 6. Schlesinger. 95.
Lwoff, A., 2 4stimmige Motetten. Op. 6. Schlesinger. 175.
M., 6 Lieder m. Pfte. C. A. Klemm. 5.
Marpurg, Abhandlung v. d. Fuge, neu bearbeitet von S. Sechter. A. Diabelli u. C. 62.
Marxsen, E., 7 Variationen f. Pfte. Op. 14. J. A. Böhme. 88.
Mayer, C., 3 Etuden f. Pfte. Op. 61. A. Cranz. 134.
— —, —, Concert f. Pfte. Op. 70. Paez. 18.
Melchert, J., Liederkranz f. eine Singst. m. Pfte. Op. 3. Wiebe u. Bruckmann. 199.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 95ste Psalm f. Chor u. Orch. Op. 56. F. Kistner. 175.
Minoja, A., 24 leichte Solfeggien herausgeg. von C. W. Teschner. C. A. Klemm. 70.
Mounsey, Miß, 3 Gesänge m. Begl. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 16. Peters. 14.
Mozart, W. A., Missa in C-Moll herausgeg. von A. André. André. 175.
Möhring, F., 4 Lieder f. Männerstimmen. Op. 11. Trautwein. 138.
— —, —, 5 Lieder m. Pfte. Op. 12. 94.
Mühling, A., Choralbuch mit Zwischenspielen. Creutz. 53.

Reithardt, G., 6 Lieder f. Männerstimmen. Op. 126. Trautwein. 138.
Ries, F., Elegie f. Pfte. Op. 4. Aibl. 121.
Nikolai, O., 2 Romanzen von Uhland f. 1 Singstimme m. Pfte. Op. 12. Schuberth u. C. 134.
Panseron, Solfeggien f. 2 Stimmen m. Pfte. Schlesinger. 54.
Proche, F., 6 Variationen f. Pfte. Op. 27. C. Weinhold. 88.
Quatrini, 12 Vocalisen f. Sopran m. Pfte. Schlesinger. 55.
Ravina, H., 25 Etuden f. Pfte. Simrock. 134.
Richter, E. F., Psalm 31, 6., für Sopran- u. Altstimmen m. Orgel od. Pfte. Breitkopf u. Härtel. 138.
Rieffel, H. W., 6 Gesänge f. Männerchor. Schuberth u. Comp. 75.
Rietz, J., 9 Lieder m. Pfte. Op. 15. Kistner. 175.
Ritter, A. G., Tonstücke f. d. Orgel. G. Müller. 22.
Rosenhain, J., Concertino f. Pfte. Hofmeister. 18.
Röckel, E., Cantabile f. Pfte. Op. 4. Breitkopf u. Härtel. 122.
— —, —, Scherzo f. Pfte. Op. 5. Breitkopf u. Härtel. 122.
Schefer, L., 6 Volkslieder am Pfte. Op. 42. Fechner. 164.
Schmitt, A., Rondeau f. Pfte m. Orch. Op. 101. Beuster. 18.
Schmitt, J., Concertino f. Pfte. Op. 300. Niemeyer u. Comp. 18.
Schnabel, J., Stationen f. Chor u. Orchester. Weinhold. 199.
Schneider, Dr. F., Harzlieder f. 4 Männerstimmen. Op. 99. K. Aue. 75.
Thalberg, S., Walzer f. Pfte. Op. 47. F. Kistner. 120.
Triest, H., 3 Duette mit Begl. d. Pfte. Op. 10. Challier u. Comp. 51.
Truhn, H., Bürgerlied f. Männerstimmen. Op. 49. C. Paez. 30.
Vollweiler, C., 3 Etuden f. Pfte. Op. 4. Schuberth u. Comp. 134.
Wöhler, C., 3 Balladen f. eine Singstimme m. Pfte. Op. 1. Breitkopf u. Härtel. 198.

Correspondenzen.

Brüssel.
Von Ch. C.
S. 35. Jahresbericht über die Musikzustände Belgiens. —

Aus Charleston (Amerika).
S. 190. Knop und Bohrer. —

Danzig.
Von F. W. Markull.
S. 27. Mad. Schröder-Devrient. — Das Musikfest in Marienburg. — S. 178. Mus. Zustände. — Kloß. — Die „letzten Dinge" von Spohr und der 81ste Psalm von F. W. Markull. —

Dresden.
1) Von A. Adam.
S. 23. Das 2te Männergesangfest daselbst.
2) Von A. Schiffner.
S. 1 ff. F. Brendel's musikgeschichtliche Vorlesungen daselbst. —

Aus Freiburg.
S. 103. Das schweizerische Musikfest daselbst. —

Aus Köln.
Von Diamond.
S. 106. Bühnengäste. — Kirchenmusikzustände. —

Leipzig.
1) Von Julius Becker.
S. 68. Concert von Mad. Viardot-Garcia. —
2) Von C. F. Becker.
S. 99. Aufführung des „Samson" von Händel. —
3) Von Z.
S. 135. 1stes und 2tes Abonnementconcert. — 139. 3tes desgl. — 143. 4tes desgl. — 151. Concert f. d. Pensionsfonds. — 168. 5tes Abonnementconcert. — 175. 6tes desgl. — 187. 7tes desgl. — 191. 8tes desgl. — 206. 9tes desgl. —
4) Von H.
S. 207. Die Concerte der Euterpe. —

London.
Von E. A. P.
S. 67. Spohr's Besuch. — Die philharmonischen Concerte. — Die ital. Oper. — S. 71. Concert von Benedict. — Sivori. — Ernst. Staudigl. Dreyschock. — Halle. Röckel. Giltsch. Bunsen. —

Aus Magdeburg.
S. 176. Die Quartettsoireen. —

Mannheim.
Von C. G.
S. 46. Riquiqui v. H. Esser. —

Paris.
1) Von J. Fels.
S. 150. Musikzustände. —
2) Von A. Gathy.
S. 103. J. B. Cramer's und J. Rosenhain's Cursus des Pianofortespiels. —

Vom Rhein.
S. 25. Das Rheinische Pfingstfest. —

Riga.
Von tz.

S. 2. Musikalische Zustände daselbst. —

Rom.
Von Dr. D.

S. 200. Verschiedenes. —

Wien.
Von ††.

S. 10. Die ital. Stagion, die Concert- und deutsche Opern-saison. — S. 82. Das Wiener Concertpublicum. — S. 194. Verschiedenes. —

Verschiedenes.

Räthsel- und Charadenkranz v. C. G. S. 16. 20.
Fragment v. Joachim Fels. 29.
Ein Brief v. W. A. Mozart. 51.
Curiosa a. d. Tagebuch d. alten Cantors. 55. 60. 75.
Aus d. Tagebuche e. Hypochonders v. J. Fels. 56.
Die wunderliche Fugensammlung. 73.
Ein Brief von Luther (Mit Facsimile). 83.
Die Händelgesellschaft in London. 87.
Heiteres und Ernstes v. C. F. Becker. 91. 111. 115.
Braham. 95.
Filtsch, Carl, v. A. Gathy. 98.
Der Künstler. Fragment v. C. Koßmaly. 124.
Aus Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft". 124. 128. 136. 140. 144. 148. 152. 164.
Ueber d. neuen Maschinenpauken, v. C. Pfundt. 144.
Frage v. Dr. E. Krüger. 200.
Die Statuten des Leipziger Conservatoriums. 201 ff.